

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مرکز تحقیقات کتاب ویراستاری

# فصول

مجلة النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني  
العدد الرابع  
يوليو - أغسطس  
سبتمبر ١٩٨٢

٤

# فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير: محمد عبد الحليم

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سوييف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

الأسعار في البلاد العربية :

لبنان ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريال قطري - البحرين دينار  
وحد - العراق دينار عراقي - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -  
الأردن دينار أردني - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٢٥٠ قرش -  
تونس ٢٠٠ و ٢ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب ٢٤ درهما - اليمن  
١٨ ريال - ليبيا دينار لاج

الاشتراكات

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٠٠ قرش - مصر ١٠٠ قرش -  
١٠٠ قرش  
يرسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٤ دولار للهيئات  
مطلبا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل  
٥ دولار)  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

يرسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عقبة فصول - طلبة الصحافة العامة للكتاب شارع كورنيش  
البحر - بولاق - القاهرة - ج.ع.م - تليفون ٧٧٥٠٠٠  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٠٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الإعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المتبعين

1	رئيس التحرير
6	هذا العدد
11	فن الخوف في ثقافة القصص
14	عناصر القصص اليتيمية وجمالياتها
33	بنية الرواية وبنية القصة
	تأليف: فيكتور شكولوفسكي
	ترجمة: سيزا قاسم
57	القصة القصيرة: الطول والقصر
	تأليف: ماري لويز برات
	ترجمة: محمود عباد
69	«الرجل إلى الأبد»
	أحمد الخوازي
	قراءة نقدية في قصص يحيى حقي
73	الرؤية القصصية عند محمود القسبي
	أحمد كمال زكي
81	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ
	حلمي بدر
83	قصص يوسف إدريس القصصية تحليل مضمون
	ب. م. كزير شولك
110	الحلقة المفقودة في القصة القصيرة
	سيد حامد النجاج
133	مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات
	إدوار الخراط
141	النظير السرولوجي لنوع القصة القصيرة
	سمير حجازي
169	التحليل النفسي والقصة القصيرة
	فرج أحمد فرج
179	القصة القصيرة وفلسفة المكان
	سامية أسعد
187	لورانس في القصة القصيرة
	نادية كامل
	القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال
197	الجديدة
	آمال فريد
209	مؤثرات أوربية في القصة القصيرة في السبعينيات
	نجم عطية
	تجربة البحث بين الأدب العربي والقصة القصيرة
223	القصة القصيرة
	ماهر خليل فريد
239	القصة القصيرة في الخليج العربي والجزيرة العربية
	لويزة الرومي
247	القصة القصيرة من خلال تجارب
	فؤاد في وصف القصة القصيرة من خلال
261	قصصات كاتيا
	هو غلين إسحاق
269	الواقع الأدبي
	سيدة
270	تجربة نقدية
	القبائل في البابل
	ليلى إبراهيم
	مناقشات أدبية
	عنصر المرأة الفلسطينية في قصص حسان كنفاني
329	القصة القصيرة
	إزاد خوارزما
339	عالم سيد مكاوي ودلائله
	طه وادي
340	عالم محمد البساطي
	حسن حمودة
341	القصة القصيرة عند زهير القباب
	مروان بوزي
348	عالم عبد القادر
	رمضان بطاريسي
	الدوريات الأجنبية
360	معرض دوريات إنجليزية
	فان إسحاق مرسى
365	معرض دوريات فرنسية
	هادي وصل
	رسائل جامعية
367	إعداد: محمد الطويل
	مناقشات
371	إعداد: عصام بيبي
	كتشاف المجلد الثاني
376	إعداد: عصام بيبي

## القصص القصيرة اتجاهاتها وقضاياها



فهذا العدد نختم «فصول» المجلد الثاني ، وتم عامين من عمرها . وهي إذ تتطلع دائما إلى المستقبل ، تقف عند نهاية كل دورة من دورات حياتها ، لتتفر إلى وراء ، مسترجعة خطواتها على الطريق ، ومستهدية بخلاصة تجربتها فيما تستقبل من الأيام . لقد قدمت «فصول» إلى قارئها في خلال هذين العامين أكثر من ألفين وأربعمائة صفحة من قطعها الكبير . ولكن العبرة لم تكن في يوم من الأيام - ولين تكون - بعدد الصفحات ، وإنما العبرة - أولا وأخيرا - بالمادة التي تحملها الصفحات ، فما أكثر ما يشكك خبير على ورق ، ونسود صحائف ، دون كبير طائل .

وأول ما تنسم به المادة التي حرصت «فصول» على أن تقدمها إلى القارئ هو الجودة والطراقة ، مع العمق والموضوعية . إنها مادة لم يسبق طرحها واستهلاكها في الساحة الثقافية ، وهي أيضا ثمرة جهد حقيق يبذل كتابها من أجل أن يضيفوا شيئا . وهم كتاب جادون ، يحترمون القارئ الجاد ، وينشدون التواصل معه . وقد حققوا بذلك لفصول هدفا أساسيا من أهدافها ، وهو أن تكون مولد القارئ الجاد، والزاد الذي يشبع مطالبه .

ثم تنسم مادة «فصول» لذلك بالاستيعاب - قدر الطاقة - للموضوعات التي تتصل بها ، وذلك نتيجة لالتزامها بوحدة الموضوع في كل عدد من أعدادها . ولا ينبغي أن نغفل نية من نواياها خافية حتى الآن ، وهي أن تحقق - بذلك النجاح - هدفا موسوعيا في مجال الأدب والنقد الأدبي ، في غياب موسوعة يعز تحقيقها وإن كان الواقع يلح في طلبها . وهي من أجل ذلك خصصت عددين من أعدادها لمناهج النقد الأدبي الحديثة والمعاصرة ، وأربعة أعداد أخرى للأنواع الأدبية الأساسية : الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة . ولا يخرج عن دائرة هذا الهدف أن يصدر عدد منها بين الحين والحين ، يخصص لعلم من أعلام الأدب أو النقد ، الذين تركوا أثرا في ضمير أمتنا . ومن ثم فقد صدر عدد منها عن صلاح عبد الصبور ، أحد رواد شعرنا المعاصر ، وهي تأهب لكي تستهل عامها الثالث بعدد من الشاهرين الكبارين : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم .

وتتطلع مادة «فصول» - في الأغلب الأعم - إلى شمولية الرؤية ، التي لا تتحقق إلا من خلال استقراء الظواهر وتحليلها وتأسيسها ، لا إلى خصوصية الرأي ، الذي يصبح صاحبه هو الإطار المرجعي الوحيد له ، أو المعيار لسلاته أو فسادة . وهدف كبير بين رؤية مؤسلة ورأي عابر .

وتنسم مادة «فصول» كذلك بالصرامة العقلية إلى حد بعيد ، وذلك لأنها تريد أن تخاطب العقول في المقام الأول ، وأن تكون نبراسا يضيء لها زوايا الطريق ومنعطقاته . وهي لذلك لا تحرص على أن تحمل من عناصر الإغراء بها إلا ما كان يغري العقل الطلعة المتفتح . وهي بهذا تأتلف مع نفسها ومع طبائع الأشياء ، فليس من شأن مجلة دورية متخصصة أن تكون أداة ترويح أو إزجاء لوقت الفراغ ، أو أن تقدم مادة خفيفة الظل على القلوب .

وقد يحسب بعض الناس أن هذه السمات جميعا من شأنها أن تصد القارئ عن القراءة ، ولكن العامين اللذين مضيا من حياة «فصول» أثبتا أن هذا محض وهم ، ففي الوقت الذي انصرف فيه القراء عن المجالات الثقافية «الخفيفة» بشكل ملموس ، تضاعف عددهم بالنسبة إلى «فصول» . وتدل هذه الحقيقة دلالة واضحة على أن «فصول» قد انتهجت الطريق الصحيح ، وأن القراء الجادين الراغبين في بذل الجهد من أجل تحصيل المعرفة هم أكثر مما تتصور ، سواء في مصر أو في الأقطار العربية ، وأن هؤلاء القراء قد ملوا قراءة المادة الثقافية الهشة ، وضجروا من السخفية من عقولهم .

وهذه الحقيقة تجعل «فصول» اليوم ، وهي تقف لتأمل خطواتها ، أشد استمساكا بمنطلقاتها الأولى ، وأكثر إيمانا بمجدواها ، وأعرف بمواظلي أقدامها . ويبقى بعد هذا كله - أو قبله - أن نظل وفية بالتزامها نحو قرائها .

وبعد فهذا العدد عن القصة القصيرة قد استوعب عددا ضخما من أسماء كتابها المعاصرين ، من كل الأجيال والانتماءات ، وما كان له أن يستوعب أكثر مما استوعب ، وإلا تضاعف مرات ومرات . وعلى كل فليس لهذا العدد أي هدف إحصائي ، ولا لأي عدد مماثل ، وإنما هدفه هو طرح القضايا الأساسية بالنسبة إلى القصة القصيرة ، تاريخيا وفنيا ، والاكتفاء في هذا بعناصر بارزة على غريبتها ، تشير إلى معلها الأساسية ، وما بين بعضها وبعض من تجانس أو تنوع . ولا شك في أن الكتاب الذين لم ترد أسماءهم سيرفون إلى أي المواقع منها يتمنون . وكذلك سيرف القراء ، أو هذا ما نرجو .



## هذا العدد

القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية ثقلًا للاهتمام في أدبنا المعاصر. إن لزامها الكيف وتنوعها الكمي يمنحانها مكانة متميزة في هذا الأدب، إلى الدرجة التي تبدو معها القصة القصيرة وكأنها أكثر الأنواع الأدبية جذبًا لاهتمام المبدعين، وأكثر الأنواع الأدبية إثارة لاهتمام الناقدين. لقد أخذت تراحم الشعر منذ عهد غير قريب، لتقطع من جمهوره الطليد العريض في الصحافة والمجلة، وتستأثر بدونه باهتمام الكتاب، وتحقق وراث متوعدة بارزة في مستويات الرؤية والفنية. قد ترجع هذه المكانة المتميزة إلى ما تتطوى عليه القصة القصيرة من تكثيف وتركيز يصلانها بالشعر، ولكنها تتميز عنه بما يصفه التكثيف والتركيز على عناصر القص المتميزة، بما فيها من أماكن وأزمنة وأحداث وشخصيات، وما تتطوى عليه هذه العناصر من أبعاد درامية تقطن بالتوتر. وقد ترجع هذه المكانة إلى أن القصة القصيرة هي «الصوت المتردد»، كما يصفها بعض نقادها، ذلك الصوت الذي يقترن تأليه برعى حاد بعزلة الإنسان خصوصًا عندما يطرد الوعي المتردد احتجاجًا على واقع متبدل، يتطوى على أزمة تغير حادة. وقد ترجع هذه المكانة - أخيرًا - إلى ما تتميز به القصة القصيرة من إيقاع سريع، متوتر متقطع، لعله أكثر الإيقاعات انسجامًا مع طبيعة هذا العصر الذي لتهت فيه.

لكن هذه المكانة المتميزة - أيا كانت أسبابها - قريبة الزاء الكيفي ، والتنوع الكمى ، للفصنة القصيرة فى أدبنا العربى المعاصر . وما يسمى إليه هذا العدد هو أن يأخذ بيدى القارئ ، ليضعه فى قلب هذا الزاء النوعى ، ويمكنه من الحوار مع التنوع الكمى . ولذلك تعدد محاور هذا العدد ، تتباعد وتتقارب ، تختلف وتختلف ، ولكن لهدف أساسى يقترن بطبيعة موضوعه . ويقدر ما يتجاوب - فى هذا العدد - الحرص على التأسيس مع المنظور التاريخى ، بتجاوب الثباين والتنوع - فى مستوى المنهج - مع الثباين والتنوع فى مستوى الإبداع . ويقدر ما يحرص هذا العدد على أن يجاور بين حديث التقاد وأصوات المبدعين - أو شهاداتهم - يحرص على أن يجاور بين الماضى والحاضر ، ليكشف عن التواصل والانقطاع فى حركة الأجيال ، والتقارب والتباعد فى حركة الاتجاهات . ويقدر ما يتعدد التناول المنهجى - فى هذا العدد - تتعدد التفسيرات وتضارعات ، ولكنه التعدد الذى يكشف عن أكثر من جانب لعالم كاتب الفصنة القصيرة والتضارعات التى يكشف عن أكثر من مغزى لتصوره .

ويركز المحور الأول - من محاور هذا العدد - على التفاصيل ، وتؤكد - في هذا التأصيل - الخاصية المزدوجة للقصة العربية القصيرة ، فترتد جانب منها إلى تأثير بنوع أدبي محدد ، اكتمل شكله المصطنع في الأدب الأوروبي ، ولكن يرتد جانبها الآخر إلى عناصر تراثية ، ترافدها وتحدد خصوصيتها . ولذلك يبدأ العدد ببحث عن «فن الخبر في نواتنا القصصية» ، يواصل فيه شكوى عياد ما بدأه في كتابه عن «القصة القصيرة» ، من محاولة الكشف عن أصول تراثية لهذا النوع الجديد القديم . ويستثم العدد بتجربة نقدية تقدمها ليللة إبراهيم عن «الليالي في الليالي» . تواصل فيها ما بدأته من استكشاف عناصر القصص في التراث العربي ، ولكنها تركز - في تجربتها النقدية - على التناظر والتقابل بين عمل تراثي قديم ، هو «ألف ليلة وليلة» ، وعمل معاصر ، هو «ليالي ألف ليلة» لتنجيب مخطوط .

وينطوي البحثان - رغم مغايرتهما في المنهج - على حس تاريخي لافت . هذا الحس التاريخي هو الذي دفع شكري عباد إلى تأكيد أن رأى الكاتب في العلاقة بين الزمن والتاريخ يصلح مقياساً لمحبته كله ، وعلامة فارقة بين الجمود والتطور . ويقدر ما يحاول شكري عباد أن ينظر إلى «فن الخبر» بوصفه أصلاً من الأصول التراثية للقصة القصيرة يحاول أن يكشف الصلة بين «فن الخبر» والتاريخ الاجتماعي الذي عمل على ازدهاره . لقد استقل «فن الخبر» عن كتابة التاريخ واكتسب قيمة أدبية خاصة ، عندما عرفت الحضارة العربية ، طبقة متوسطة من التجار والكاتب وأصحاب الحرف ، اهتمت بالسهل الفردية للبشر ، فوجدت في النماذج التي قدمها أمثال الجاحظ طرافة ومثمة . وتطور هذا الفن على يدي كتاب من أمثال أحمد بن يوسف المصري ، صاحب كتاب «المكافأة» ، فاكسب أبعاداً جديدة . وتسجل هذه الأبعاد ، في كتاب «المكافأة» ، من خلال نموذج تكويني متميز ، يفسر البناء الداخلي لفن الخبر في الكتاب كله . ولكن هذا النموذج لا يفلح الكتاب على نفسه ، بل يحول الكتاب إلى دوال تفردنا مدلولاتها إلى عالم يقع خارج «الأخبار» ، فتلقتنا إلى واقع نحسن ، لا يستطيع الإنسان فيه تغيير ما هو قائم ، فلوذ بالكلمة «الفعل» ، أو الكلمة «الخبر» . ولذلك يكشف السطح اللغوي - في أخبار كتاب «المكافأة» - عن دور بارز للرأى ، ذلك الذي لا يندو صوتاً ، بل عيناً يكشف بها القارى حقيقة ما يقع فيماني صدق عالم «الخبر» ووطنه في الوقت نفسه .

قد يلفتنا بحث شكوى عباد عن « النموذج التكويني » القاري أنصار « المكافئة » إلى عالم قديم ، يتباعد في الزمان والمكان ، ولكن بحث نييلة إبراهيم عن « الليالي في الليالي » يلفتنا إلى إمكانية تجاور العالم القديم مع عالمنا المعاصر ، وذلك من خلال تأمل التناظر والتقابل والتجاوب بين سياقات عالم « الليالي » القديم وعالم « ليالي » نجيب محفوظ . لقد دارت « ليالي » نجيب محفوظ في حلقة دائرية كما فعلت « ألف ليلة وليلة » ، إذ يبدأ كلا العملين بمشكلة شهريار لينتهي بها . ولكن الفارق لافت بين شهريار القديم وشهريار الجديد . إنه الفارق الذي يؤسس مغزى عمل نجيب محفوظ ، فيقودنا إلى واقع معاصر ، يلح في طلب التغيير من أجل المثال .

إن التنبيه إلى الأصول التراثية للقصة القصيرة يفتح آفاقاً متعددة من التأمل والبحث ، تبدأ من التجاور الآلي بين القصة القصيرة والمقامة أو الخبر ، في أعمال الرواد الأوائل ، وتتواصل في توظيف عناصر تراثية داخل قصص لافتة في كتابات نجيب محفوظ وبعض أقرانه ، وترداد تنوعها وإلحاحها في أعمال الأجيال اللاحقة ، خصوصاً جيل الستينيات ، حيث تغدو « الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة » ، وتكتب « عودة ابن إياس إلى زماننا » مغزى لا يتفصل عن « ما جرى لأرض الوادي » .

ولكن الأصول التراثية للقصة العربية القصيرة لا تنفي تأثيرها المستمر بأصول غربية محددة ، صاحبها منذ النشأة واستمرت معها في رحلتها الطويلة الشاقة . ولن يكتمل تأصيل فن القصة القصيرة بغير تأمل هذه الأصول الغربية في مستوياتها الجمالية المتعددة . ولذلك يتوقف بحث صبرى حافظ عند « خصائص القصص المبتلىة وجمالياتها » . ويقدر ما يؤكد البحث ازدواج منابع القصة العربية القصيرة ، يؤثر مصطلح « القصص » العربي الصياغة على نظيره « القصة القصيرة » ، الذي يعانى وطأة الترجمة الحرفية للمقابل الإنجليزي . ويبدأ البحث بالتوقف عند العوامل التي ساعدت على تأسيس فن « القصص » في أدبنا العربي الحديث ، ويمضى محاولاً اكتشاف « ماهية الشكل القصصى » ، وما يتصل بهذه الماهية من دراسة تقاليد هذا الشكل ومواضعه ، بكل ما تنطوي عليه هذه التقاليد والمواضع ، من تحديد لمنطلقات الرؤية وأشكال التابع ، وعناصر البناء ، وخصوصية اللغة .

ويتكامل مع بحث صبرى حافظ بحثان مترجمان ، أولهما من « بنية الرواية وبنية القصة القصيرة » ، وثانيهما عن « القصة القصيرة : الطول والقصر » . ولقد كتب البحث الأول فيكتور شكولفسكى أبرز نقاد المدرسة الشكلية ، وترجمته ميروا قاسم وقسمت له . ومحاول شكولفسكى - في هذا البحث - استخلاص السمات المشتركة في جميع أشكال القصة من ناحية ، وتحديد الخصائص النوعية التي تميز شكل الرواية عن شكل القصة القصيرة من ناحية ثانية . ويؤكد شكولفسكى أن الفارق بين الشكلين يرجع إلى أن القصة القصيرة تسير نحو ذروة نهائية ، بمعنى أنها تنبئ على نحو يؤكد الإحساس بالاكتمال والتمام عند نهايتها ، وذلك في مقابل الرواية التي تنهى مسارها الرئيس قبل النهاية ، أو تبدو كأنها تستطيع أن تمضى إلى ما لا نهاية . ولذلك تلجأ بعض الروايات إلى خاتمة صريحة ، تغير من وقع الزمن القصصى ، لإنهاء العقدة بطريقة متعجلة . أما النهاية - في القصة القصيرة - فهي أقرب إلى الحل الذي يفتك تشابك العقدة المطروح منذ البداية . قد تنطوي هذا الحل على نوعين من الحل . يتصل أولهما بإبراز التشابه بين البداية والنهاية ، ويتصل ثانيهما بالكشف عن التعارض الذي تنطوي عليه البداية ، ولكن بحكم كلا النوعين مبدأ واحد ، يرتد إلى هذه الحركة الدائرية التي تربط بين البداية والنهاية ، عن طريق المشابهة أو التعارض .

ولقد كتب البحث الثانى - وترجمه محمود عباد - هارى لويو برات لتعالج فيه القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي ، يشابه ويختلف مع غيره من الأنواع . وإذا كان بحث شكولفسكى يتنمى إلى الكتابات الشكلية الحديثة، فإن بحث هارى لويو برات يتنمى إلى المحاولات البنوية المعاصرة ، تلك المحاولات التي تكمل المدرسة الشكلية وتتجاوزها . ونقطة الانطلاق - في البحث الأخير - هي قضية التشابه والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية . ويقدر ما يؤكد البحث ضرورة تحديد الأنواع الأدبية على أساس من علاقاتها بعضها ببعض الآخر ، وفي داخل إطار المقارنة ، فإنه يؤكد أن العلاقة بين الأنواع ليست علاقة تماثل دائم ، وأن اكتشاف المخالفة أمر لا يقل أهمية عن اكتشاف المشابهة ، ولذلك يركز البحث على المقارنة التي تعودها النقاد بين القصة القصيرة والرواية ، ومن ثم على علاقة التبعية التي تبدو فيها القصة القصيرة نوعاً أدنى من الرواية . ولكن يحاول البحث - من خلال مقارنة مضادة - أن يصل إلى تحديد مجموعة من الخصائص المميزة للقصة القصيرة ، وعلى نحو لا يجعل منها نوعاً تابعاً للرواية ، بل نوعاً مستقلاً ، له خصوصيته وعناصره التكوينية .

إن هذه الأبحاث التأصيلية تهدف إلى الكشف عن القصة القصيرة ، من حيث هي نوع أدبي متميز ، ينطوى على عناصر ثابتة ، ويقترن بأعراف قصصية متغيرة . ويقدر ما تؤكد العناصر الثابتة - الوحدات البنائية المجردة التي تصل بين إنتاج الماضي والحاضر ، تنطوى الأعراف القصصية على خبرات فنية ، تنوع بتنوع التقاليد التي يكسبها هذا النوع ، في كل ثقافة على حدة .



ويقتضى اكتشاف تنوع القصة العربية القصيرة تأملاً متأبياً للخبرات التي تراكت ، عبر أجيال متعددة من كتابها . لقد ركزت دراسات متعددة على «فجر القصة» ، وتبعت «تطور فن القصة القصيرة» ، في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، مثلما تبعت «فن كتابة القصة» عموماً ، أو «فن كتابة القصة القصيرة» بوجه خاص . ولكن تظل الحاجة متجددة إلى منظور تاريخي مغاير ، متعدد المنهج والإجراءات ، يتبع حركة القصة القصيرة ، عبر أجيالها المتعاقبة ، ابتداءً من النصح الأول الذي صاحب «المدرسة الحديثة» ، وانتهاءً بالأصوات المتميزة لجيل السبعينيات . ولذلك يتطوّر المحور الثاني - من هذا العدد - على ست دراسات متعاقبة ، قد تختلف في المنهج وتحديد منظور القيمة ، ولكنها تتفق في الغاية ، وهي رصد حركة التغير ، من خلال كتاب بأعيانهم .

وأول هذه الدراسات دراسة أحمد الهواري من يحيى حتى ، وهي دراسة تحاول «الرحيل إلى الأحقاب» من خلال منهج محدد ، يفسر قصص يحيى حتى «في ضوء التاريخ الحضاري» . دون أن يتجاهل القيمة الفنية المستقلة لهذه القصص . ويرتبط هذا المنهج بفرضية مؤداها أن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع . و«الأزمة الحضارية» التي تتطوّر عليها قصص يحيى حتى أزمة متميزة ، تبحث لنفسها عن خلاص ، عبر ثنائية يتعارض طرفاها تعارض الدين والعلم ، والشرق والغرب ، والمثال والواقع ، والروح والمادة . ويقدر ما نصل هذه الأزمة أبطال قصص يحيى حتى - خصوصاً إسماعيل في «قنديل أم هاشم» - بأسلافهم عند علي مبارك والمولى علي إناثا تصلهم بأفرائهم وأشباههم عند فوفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ . ولكن التعارض بين طرفي الأزمة ينحل ، في العالم القصصي ليحيى حتى ، من خلال تغليب الروح على المادة ، ولحكم المثال في الواقع ، وفهم العلم من خلال الدين ، وتكييف الغرب لصالح الشرق . ولذلك يتطوّر العالم القصصي ليحيى حتى على عرق صوفي ، ينسرب في كل شيء ، فيتبدى من خلال علاقة الإنسان بالإنسان ، وعلاقة الإنسان بالكائنات ، ومن ثم علاقته بالزمان والمكان . ويقدر ما يغدو للسكان حضوره الرازق ، في هذا العالم ، يغدو الزمان مقترناً بلون من وحدة الكون والكائنات . وتتداعى الحواجز بين عالم الإنسان وعالم الحيوان . لينطق عالم الحيوان لغة عالم الإنسان ، ويتعلم الإنسان التعاطف من قرينه الحيوان .

ويبدو هذا العرق الصوفي الذي ينسرب في الرؤية القصصية عند يحيى حتى ، وكأنه يفيض ذلك النزوع الحمسي الذي ينسرب في «الرؤية القصصية عند محمود البديوي» ، كما يفسرها أحمد كمال زكي . لقد بدأ محمود البديوي النشر منذ عام ١٩٣٥ . وظل - منذ هذا التاريخ - مخلصاً للقصة القصيرة ، متميزاً بسهولة أدائه ، واتكائه على تلقائية ذات حدس ، يلور - بسهولة السرد - معاني التجربة أو دلالات الموضوع . ولكن بقدر ما ظل محمود البديوي ناثياً عن أي معتد سياسي أو اجتماعي محدد ، ظل محافظاً على تجربة متكررة ، يلعب الجنس فيها الدور الأساسي . قد يتنوع عالمه القصصي تنوع عالم القرية والمدينة ، وقد ينسج المكان أو يضيق ، فتتقل من «بسيولات» القاهرة إلى فنادق العالم الواسع ، ولكن يظل الجنس قرين لون من «الذلة الأولى» لا تفارق «الذئاب الجائعة» .

وإذا كان محمود البديوي قد بدأ نشر قصصه عام ١٩٣٥ فإن نجيب محفوظ بدأ قصصه عام ١٩٣٢ . ولكن دور نجيب محفوظ الروائي طغى على كاتب القصة القصيرة . ويحاول حلمي بدير ، في دراسته عن «القصة القصيرة عند نجيب محفوظ» ، استكشاف خصائص كاتب القصة القصيرة ، من خلال المجموعات المتعاقبة ، التي تتطوّر على مراحل أساسية ثلاث . ويقدر ما تتوقف الدراسة عند دلالة التعاقب في المجموعات القصصية ، فإنها تحاول أن ترصد العناصر الثابتة ، كي تصوغ عناصر اجتماعية لرؤية نجيب محفوظ ، تلك التي تواكب حركة المجتمع المصري في تغيره وتحوله .

والفارق بين بداية نجيب محفوظ (قصة «فترة من الشباب» ، جريدة السياسة ، ٢٢ يوليو ١٩٣٢) وبداية يوسف إدريس (قصة «أنشودة الغرياء» ، مجلة القصة ، ٥ مارس ١٩٥٠) فارق يلخص مرحلة من تغير القصة العربية القصيرة وتطورها . ولكن هذا الفارق نفسه يزداد وضوحاً ، عندما تأمل التغير الذي مرّت به قصص يوسف إدريس نفسها . إن هذا التغير هو موضوع التحليل المضمون الذي نترجمه ، عن كتاب ب . م كيريشويك «قصص يوسف إدريس القصيرة» . ويتحرك هذا التحليل على أساس من التسليم بمرحلتين أساسيتين مرّت بهما القصة القصيرة عند يوسف إدريس . أما المرحلة الأولى فتبدأ من «الواقعية الاشتراكية» و«الأدب الهادف» لتؤسس «طريقة مصرية» في صياغة القصة القصيرة . وتتميز قصص يوسف إدريس - في هذه المرحلة - ببساطة عالمها الذي تتصارع فيه قوى الخير والشر . والتركيز - فيها - على الوضع الاجتماعي وتفاعل الإنسان مع الآخرين ، دون غوص في العوالم الداخلية للشخصيات . وتتغلغل نفثة سخرية مرحة في القصص ، لكنها لا تفتق المرارة الباطنة ، خصوصاً عندما تركز القصص على الجهد الضائع للشخصيات ، في تجاوز مأساتها الاجتماعية . وتبدأ المرحلة الثانية مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات . وتتمثل في تغير جذري ، يستبدل معه يوسف



إدريس بتصوير الحياة الواقعية البسيطة في الريف والمدينة تصويراً أكثر تعقيداً ، كما يستبدل بالوصف الخارجي والأحداث المتعاقبة تمثيلاً رمزياً متداخلاً للموضوعات الأخلاقية والسياسية .

ولكن قصص يوسف إدريس التي تمثل عامل جذب دائم للنقاد لا تقلل من أهمية العديد من الكتاب الذين سبقوه أو عاصروه في الكتابة . كثير من هؤلاء الكتاب لم ينل ما يستحقه من عناية النقد . ولذلك يحاول سيد حامد النجاج ، في دراسته عن « الحلقة المفقودة في القصة القصيرة » ، أن يدرس إنجاز بعض هؤلاء الكتاب ، ليستكمل ما بدأه في كتابه عن « تطور فن القصة القصيرة في مصر ١٩١٠ - ١٩٣٣ » ، و« اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ - ١٩٦١ » . وتتوقف دراسة سيد حامد النجاج عند ثلاثة من كتاب « الحلقة المفقودة » ، هم : عبد الله الطوشي ، سليمان فياض ، وأبولمطاطي أبو النجا . ويقدر ما تحدد الدراسة نتائج كل كاتب من هؤلاء ونخصاله وتتوقف عند مواضع السلب وقبح الإيجاب ، لتقديم إجابة ضمنية عن السؤال الأساسي المرتبط بتجاهل النقد لكتاب هذه الحلقة .

وتأتي دراسة إدوار الخراط عن « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » لتحمل منظوراً تاريخياً وجمالياتياً مغايراً . وتختار الدراسة من جيل السبعينيات من تراهم ممثلين لحساسية جديدة . ولكن ترجع الدراسة بهذه الحساسية إلى أصولها الأقدم ، في عملية تأصيلية ، وذلك لكي تبدأ « الحساسية الجديدة » مع كتابات يوسف الشاروني ، وتمتد في جيل الستينيات الذي يمثل - بدرجات متفاوتة - يحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد البساطي ، وجمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، ونصل إلى تجلياتها الآنية في قصص إبراهيم عبد المجيد ، وجار النبي الحلوي ، وعبد جبير ، ومحسن بونس ، ومحمد الخزرجي ، ومحمود عوض عبد العال ، ومحمود الورداني ، ونبيل نعم ، ويوسف أن ربة . وتفترق هذه « الحساسية الجديدة » بمفهوم متميز للقصة القصيرة . وهو مفهوم لا ينظر إلى القصة القصيرة بوصفها أداة تسليية أو دعوة إلى عقيدة ، كما لا ينظر إليها بوصفها شريحة من الحياة أو انعكاساً للمجتمع أو وعي الكاتب . بل ينظر إليها بوصفها صياغة معرفية ، أو بنية متينة لأسئلة إجاباتها في السؤال نفسه ، وذلك لتغدو القصة القصيرة نوعاً من الرواية ، أو صياغة للسمى نحو المستحيل بكل ما هو في طوع الإمكان . وترتب دراسة إدوار الخراط الكتاب التسعة الذين تختارهم ، من بين كتاب السبعينيات ، على أساس من حروف الأجدبة . ولكن الترتيب المحايد لا يخفى منظور القيمة الذي ينسرب في ثنايا الدراسة كلها ، فيميز - ضمناً - بين كاتب وآخر . ويفترق هذا المنظور القيسي بنى الشبكة التقليدية ، وإطرح التزعة الشخصية ، وإعادة تشكيل علاقات اللغة ، بكل ما يصحبها من كثافة التركيب ، وزعم الرمز ، وبراء الجاز .

إن المرحلة التي قطعها القصة القصيرة من مطالع النهضة إلى كتاب السبعينيات رحلة طويلة . ولا ينطوي التعاقب - في هذه الرحلة - على عملية نفى كلية ، بل في الإلحاق السابق ، بل ينطوي التعاقب على تواصل متميز . يصل بين السابق واللاحق ، بقدر ما يمكن اللاحق من الإضافة والتجاوز . ومن المؤكد أن الدراسات السابقة لا تتوقف عند كل مراحل التعاقب ، ولا تخص أعلام القصة القصيرة وكتابتها ، أو تستقصي تياراتها واتجاهاتها . ولكنها تختار مجموعة من المحطات الدالة ، تكشف عن بعض المراحل الأساسية للتعاقب ، وتلمح إلى بقية المراحل ، مثلاً تلمح إلى تنوع الاتجاهات والتيارات . ولعل هذه المحطات الدالة تحت الدارس ، أو القارئ ، على مواصلة الاستكشاف ، والمضي فيه إلى آفاق أرحب وأكمل .

ولكن ما المنهج الذي يتيح للدارس ، أو القارئ ، أن يواصل الاستكشاف ؟ إن الدراسات السابقة تنطوي على مناهج متعددة . وهي مناهج تتميز بتميز الوعي التاريخي في استكشاف شكري هياد تراث القصة القصيرة ، وبمحت أحمد كمال زكي عن معتقد إيديولوجي في قصص محمود البدوي ، وتعديد إدوار الخراط للنص القصصي بوصفه وحدة بنائية . تفضي دلالتها إلى عالم تاريخي . وتتميز هذه المناهج - بالمثل - بتميز الشكلية عن البنيوية ، وتميز كليتها - في الوقت نفسه - عن الصيغة المنهجية التي تبقى على ثنائية « تحليل المضمون » و « تحليل الشكل » . وليس هذا التميز المنهجي سوى بعض ما هو متاح بين يدى دارس القصة القصيرة أو قارئها . وهناك مناهج مغايرة يمكن تمثيلها وتوظيفها في استكشاف نصوص القصة القصيرة . ويقدر ما يضيف التطبيق العمل لهذه المناهج المتعددة إلى ثراء النقد العربي المعاصر ، يضيف إلى ثراء نصوص القصة القصيرة نفسها .

ولذلك ينطوي المحور الثالث - من هذا العدد - على مداخل منهجية متعددة ، تحاول تحليل عوالم القصة القصيرة وتفسير نصوصها ، من خلال أطر مرجعية مغايرة . ويتحرك أول هذه الدخول في إطار علم اجتماع الأدب ، منطلقاً من المقولات التي أكدها لوسيان جولدمان عن العلاقة بين « رؤية العالم » وصياغة شكل اجتماعي لفئة ، أو طبقة . في مرحلة تاريخية محددة . ويتحرك ثاني هذه

المداخل في إطار التحليل النفسي ، مازجا بين مقولات فرويد ويونج وإضافات جاك لاكان . ويحاول ثالث هذه المداخل الإفادة من معطيات السيملوجيا . ويتجلى الفارق بين هذه المداخل في أسس معرفية متباينة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، تفصل بين دراسة سمير حجازي عن « التفسير السيميولوجي لشيء العصاة القصيرة » وبين دراسة فرج أحمد فرج عن « التحليل النفسي والقصة القصيرة » . مثلاً تفصل بين هاتين الدراستين ودراسة سامية أسعد عن « القصة القصيرة وقضية المكان » .

ويبدأ صميم حجازي من ظاهرة ملموسة هي الانتشار اللافت للقصة القصيرة بالقياس إلى أنواع الإبداع الأدبي الأخرى . وحاول أن يفسر هذا الانتشار بالبحث عن صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسي لكتابتها من ناحية ، وبينها وبين لحظات التوتر التي يعانها المجتمع في مرحلة من مراحل التاريخ من ناحية أخرى . ويتم إقامة هذه الصلة عبر مستويات إجرائية متعددة ، يتصل أونها بتحديد طبيعة للمشكل الاجتماعي الذي تعانيه الفئة المثقفة التي تبذل القصة القصيرة . من حيث علاقتها بعناصر البناء الاجتماعي ، ويتصل ثانياً بتحديد الدوافع التي تدفع الكاتب إلى اختيار القصة القصيرة شكلاً للإبداع ، وذلك من خلال أسئلة استباقية تطرح على أجيال متعددة من الكتاب ، ويتصل ثالثاً بدراسة نماذج من الإنتاج الإبداعي لاستخلاص رؤية للعالم . ويمكن « التفسير السوسولوجي » - بالانتقال المستمر بين هذه المستويات الإجرائية الثلاثة - من الوصول إلى رؤية متميزة ، تصوغ للمشكل الاجتماعي للفئة المدعومة . ويؤدي ذلك إلى نتيجة مؤداها أن شعور كاتب القصة القصيرة بالاغتراب والعزلة . في هذه المرحلة التاريخية . ليس شعوراً فردياً . بل شعور جمعي يسود أغلب أعضاء الجماعة المثقفة ، نتيجة التغيرات السريعة القاسية . في البنى العامة للمجتمع . وتلك نتيجة تؤكد أن « شعور القصة القصيرة » ، في تاريخ الثقافة المعاصرة . ليس محض اختيار فردي من الكاتب . أو مجرد صدفة عابرة . بل على العكس من ذلك . يتدخل جانب كبير من العوامل الموضوعية في تشكيل وجدان الفرد المبدع . فيتخلق فيه نوع من التوتر . يدفعه إلى اختيار القصة القصيرة وإثارتها ، لأنها أكثر الأشكال الأدبية استجابة لطبيعة هذا التوتر .

ولكن هذه الدلالة الاجتماعية لشيوع القصة القصيرة يمكن أن ينظر إليها من منظور مغاير ، لو وضعنا « الذات الفردية » موضع « الذات الاجتماعية » ، وتعاملنا مع نصوص القصة القصيرة ، من حيث هي تعبير عن لاوعي فردى . وعندئذ يمكن لبعض قصص نجيب محفوظ التي ألح إليها « التطهير السوسيولوجي » أن نكتسب معنى مغايرا ، من خلال « التحليل النفسي » ، فيبدو عالم هذه القصص قرين عالم الأحلام ، كما تبدو دوافعها قريبة لتحقيق مقنع لرغبات دفينه . من خلال وسيط هو الخيال ، الذي يحول الرغبة المكبوتة إلى تمثيل رمزي دال على أصله . ويتوقف فرج أحمد فرج ... في هذا الإطار - ليقسر قصتين قصيرتين لتنجيب محفوظ ، هما : « روباييكيا » و « أهل الهوى » ، وذلك على أساس ما في القصتين من إشباع نصعد ، ولكنه يصل بين محيطات يونج وفرويد معا ، على نحو يجعل من القصتين تمثيلا رمزيا للألم الأولى ، في صورتها المبردة الخالدة ، التي تعبر عنها الأساطير والأحلام والتخيلات اللاشعورية . ونواجه - في القصة الأولى - كمال المرأة وخلودها مقابل عجز الرجل وقصوره . أما في القصة الثانية فتواجه المرأة الأم التي يتجاوزها الابن ، في سعيه وراء الخبرات الشاملة والعلاقات الرحيمة .

ولكن الدلالة الاجتماعية المتينة لمشكل الذات المجاوزة للفرد ، في « التغير السوسولوجي » ، والدلالة اللاشعورية للرمزية الباطنة التي يرمزها « التحليل النفسي » إلى مستوى الشعور ، يمكن أن تتحول إلى دلالة ثالثة مغايرة . لو نظرنا إلى نصوص القصة القصيرة من منظور ثالث ، يهتم بقضية المكان . من حيث هو جُماع من العلامات ، بتحدد معناها في إطار نظام دلالي يشمل العالم القصصي كله . وتبدو قصص سليمان فياض - من هذا المنظور - على نحو مغاير لما ظهرت عليه في دراسة سابقة من هذا العدد . وإذا كانت هذه القصص قد اقترنت بالسلب ، في دراسة سيد التناج عن « الحلقة المفقودة » ، فإنها تقترب بالإيجاب في دراسة صامية أسعد عن « القصة القصيرة وقضية المكان » . ويقدر ما تحدد صافية أسعد أهمية « المكان » بوصفه عنصرا دالاً في القصة عموماً ، تتوقف عند الكيفية التي تتشكل بها دلالات هذا العنصر في قصص سليمان فياض . ونلفتنا إلى العلاقات المتجاوبة والمغايرة بين القرية والمدينة . مثلاً تلفتاً إلى العلاقات المتعارضة بين اتساع المكان وضييقه ، وبين انفتاحه وانغلاقه . وبين تبعته وتجرده .

وتلمح دراسة سامية أسعد عن «المكان» إلى لون من التجارب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية المعاصرة. ولكن هذا اللون من التجارب لا يتوقف عند المرحلة المعاصرة فحسب. بل يمتد ليكشف عن تأثير القصة العربية في تاريخها الممتد. بالقصة الأوروبية في مراحلها المتعاقبة ومدارسها المتباينة. وتبرز - في سياق هذا التأثير - أسماء متباينة تباين موباسان وتشكوف وهيمسجواي وكالكا، وتبرز اتجاهات متباينة تباين الواقعية، والوجودية، واللامعقول... الخ.



وتتصرف دراسات المحور الرابع - من هذا العدد - إلى تأمل هذا التجاوب بين القصة العربية القصيرة ونظيرتها الأوروبية . ويبدأ هذا التأمل بدراسة نادية كامل عن «الموباساتية في القصة القصيرة» . وتعود الدراسة إلى البداية ، حيث التأثير الموباساتى في كتابات محمد ليمور ومحمود تيمور ، خصوصاً الأخير الذى كان يوصف بأنه «موباسان مصر» . وتنقل الدراسة من تيمور إلى عبد الحميد جودة السحار ، لتتوقف مع تقلص الراقى الموباساتى تحت وطأة الاتجاهات الأحدث ، فتلجح الدراسة إلى انتقال القصة القصيرة من شكل تقليدى إلى أشكال جديدة .

وتتولى دراسة آمال فريد عن «القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة» عملية تتبع التحليل لهذا الانتقال ، وذلك من خلال قصص ثلاث لكتاب يتمون إلى أجيال مختلفة . وأول هذه القصص «هذلة الأسير» التى نشرها نجيب محفوظ في يناير ١٩٤٢ ، وثانيها «التحرر من العطش» لإبراهيم أصلان (نشرت في «صباح الخير» ، نوفمبر ١٩٦٦) وثالثها «في الشوارع» لإدوار الخراط (نشرت في «الآداب» ، يوليو ١٩٧٠) . وإذا كانت «هذلة الأسير» تمثل الحكمة الموباساتية ، بكل ما فيها من تمايز واضح بين تمهيد وعقدة ونهاية ، وحرص على تعاقب الزمن ، والوصف الخارجى للأحداث ، وإبراز التعارض الساخر بين البداية والنهاية ، فإن «التحرر من العطش» تمثل تجاوز الحكمة التقليدية ، والجنوح إلى «الشبهة» في الوصف ، والغوص في العالم الداخلى للشخصية عبر الحوار ، ونجيب المغزى الواضح المحدد في البناء . أما قصة «في الشوارع» فمحاولة مغامرة لخلق شكل جديد ، تقرب معاريفه من البناء السيفونى ، حيث تتداخل الثبات ، وتتردد النهايات والتلوينات المختلفة ، في صياغة تتأني على الفهم المتعجل ، حاملة أوجه متعددة من المعنى .

ويتجهل رصد التأثير بالقصة الأوروبية من خلال مخططين آخرين . يتوقف أولها عند حقبة زمنية محددة ، لرصد أشكال التأثير بالأدب الغربى ، ويتوقف ثانيها عند اتجاه أدبى بعينه لرصد آثاره المتعاقبة . ويشتمل المدخل الأول في محاولة نعم عطية التى يتبع فيها «مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في السبعينيات» . وتتوقف المحاولة عند عشرة من كتاب القصة ، تتباين اتجاهاتهم ، وتختلف أجيالهم ، وتتغير منافع تأثيرهم ، ولكن تنطوى أعمالهم على ملامح التأثير بالقصة الأوروبية ، في تياراتها المختلفة . ويشتمل المدخل الثانى في محاولة ماهر شفيق فريد التى يتبع فيها «تجربة البحث بين الأدب العربى والقصة المصرية القصيرة» ، مركزاً على تعاقب هذه التجربة ، ابتداءً من الثلاثينيات وانتهاءً بالسنوات الأخيرة .

وتناقش محاولة نعم عطية إنجاز كتاب يختلفون فيها بينهم اختلاف يوسف الشارونى وإدوار الخراط وضياء الشرقاوى ومحمد الراوى وأمين ريان وسكينة فراد ونهاد شريف وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة عن منظورها القيسى ، عندما تظهر ميلها إلى الخروج على قواعد «العقل النقي» وأعراف «النسبية» الصارمة ، من أجل كسر الحاجز الذى يعوق اكتشاف عالم الحلم . وتحرك محاولة ماهر شفيق فريد ، لتلمح بذرة «البحث» في كتابات إبراهيم المازنى ، وترقب نموها المتفاوت في قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ، وازدهارها في كتابات محمد حافظ وجب و محمد مبروك و شفيق مكارم وغيرهم ، ولكن تكشف المحاولة - بدورها - عن منظورها القيسى ، عندما تؤثر تجربة بهاء طاهر على تجربة محمد حافظ وجب ، فتؤكد ضرورة التوفيق بين مطالب العقل وحاجة الخيال ، وتحقيق التوازن بين الطاقة الخلاقة وكوابح المنطق .

ولا تتوقف محاور هذا العدد عند هذا الحد ، بل تمتد لتؤكد الصلة بين إبداع القصة القصيرة ، في مصر ، وإبداعها في الوطن العربى . ولذلك ينطوى العدد على دراسة عن «القصة القصيرة في الخليج العربى والجزيرة العربية» لنورية الرومى ، تقابلها دراسة عن «محاضرات الثورة الفلسطينية في قصص هسان كنفانى القصيرة» لفؤاد دوارنة . ويحرص العدد على متابعة أعمال بعينها لأجيال متعددة ، في الواقع الأدبى ، تمثلها كتابات سعد مكاوى ، ومحمد البساطى ، وضياء الشرقاوى ، وزهير الشايب . ويحاور العدد - أخيراً - بين أصوات النقاد وأصوات المبدعين ، من خلال ثمان وعشرين شهادة ، تمثل الأصوات المتعددة لأجيال كتاب القصة القصيرة وتياراتها المتعددة .



# فن الخبر

## في تراشنا القصصى

□ شكرى محمد عياد

في بداية هذا البحث أود أن أشير إلى مقال المذكورة بيته إبراهيم «لغة القصص في التراث العربى» الذى نشر في عدد سابق من هذه المجلة<sup>1</sup>، فبين المقال الحاضر تشابه في الموضوع وفي طريقة تناول «ويشبه أيضاً شيء» من الاختلاف لا ينبغي تجاهله بل بحسب النسبة إليه شجراً للأذهان وتأليفاً للقارئ بالمفاهيم الحديثة في النقد، وإثارة لحواس النقاش حول هذه المفاهيم لتعود للنقد العربى حيويته وتنبؤ اتجاهاته، في عصر أصبحت فيه قضايا المنهج والأصول هي مركز البحث النقدي وفقط رجاء

ولا أريد أن أني على مقال المذكورة بيته إبراهيم، وإن كان جديراً بالثناء الكثير، لنلا نظر خصوم «فصول» - وما أسعدنا بهم<sup>2</sup> - أن نرى أن نتعلم منهم شيئاً من أساليب الدعاية الشخصية والهجوم الشخصي ولكنى أنه مباشرة إلى اختلاف بين عروى المقاليين فلما يتحدث عن «لغة القصص» والمقال الحاضر يتناول «فى الخبر» ومعنى ذلك أنها لا تعد «الخبر» حيث أدبياً له سمات مميزة، بل لا تعبر اهتماماً كبيراً لفكرة الأجناس الأدبية كمعيار نقدي، فالأجناس الأدبية تتوارى عندها وراء كلمة «اللغة» والخبر والمصورة والمقامة والسيرة كلها «أعاط» من القصص وكلمة «المحط» وإن دلت على نوع من الاختلاف لا ترقى إلى درجة تمييز الشكل والكتابة - لا شك - متأثرة في ذلك بالأبحاث البيوية والسميولوجية المعاصرة عن لغة القصص (وإن كانت قد كسبتها كسوة عربية حتى أن القارئ ربما تساءل إن كانت الأحكام التي تقررها عن لغة القصص خاصة بالقصص العربى أو عامة في القصص كله من حيث هو نشاط إنسانى) فإن البيويين - كما عرف القارئ من مقالات سابقة في هذه المجلة - يحاولون أن يستخلصوا القواعد الأساسية في لغة القصص حتى إهم لتكديس أحياناً عن «نحو قصصى» ويحاول معظمهم أن يتجاوز الفروق المبرزة لحسن أدنى عن حسن أدنى آخر - فضلاً عن سببه نحن بقاد الأدب «خصوصية العمل الأدبى» - ليصلوا إلى قوانين عامة تحكم الأدب كله، ما كتب منه وما سوف يكتب في أى مكان من العالم ليكون «علم الأدب» حراً من علم، هو عندهم في سبيل الظهور، يسمونه «السميولوجيا» أو علم النظم الرسمية

والمقال الحاضر يعرف من «علم الأدب» البيوى ما يعرف ويكرمه ما ينكر من ناحية المنهج يعرف له موضوعية البحث والنصر على استقراء الوقائع والدقة في تحليل النصوص، ويكرمه إحصاء النصوص الأدبية لنظام معرفى شامل، بحيث تغيب خصوصية العمل الأدبى في شبكة لا نهاية من العلاقات وإذا كان المرجح في تمييز الأعمال الأدبية إلى نظام دمرى يكتب معناه من العلاقات بين «حرائره» ولا يسد إلى «أنا» المبدع أو «أنا» الملق دوراً هاماً في العملية الأدبية، فإن مهمة الناقد سوف تنحصر في اكتشاف هذه العلاقات بعمل ذهنى محض، ونصيح الاستعانة المباشرة، وهي الشرارة الأولى التي تدبر حركة النقد سداجه لا تليق بالهدف

ومن ناحية الموضوعات يعرف هذا المقال لعلم الأدب البيوى تحديد المصطلحات، واستيعابه للأقسام وجهوده المثمرة في وضع الأطر الشكلية التي يمكن أن يتعداها الناقد أو المؤرخ الأدبى مرجعاً لتحليل حسن أدنى أو عمل أدبى معين ولكنه يكر عليه طمسه للفروق التاريخية التي ترجع إلى اختلاف الحضارات أو العصور أو الأشخاص - من أجل الوصول إلى «بنية أساسية» تشبه «البنية العميقة» التي يتحدث عنها النحو التوليدى - في حين أن قيمة الأثر الأدبى تقوم بالقبض على كيمية تصرفه في هذه البنية الأساسية وإذا افترضنا وجودها - ولهذا السبب خلا النقد البيوى خلواً تاماً من بحث القيمة

وقد ايلت الذكورة نيلة إبراهيم في تصنيفها لـ «أنماط» النص قسمة شكلية معروفة عند النيريين ، تعتمد على دور القاص من حيث درجة ظهوره في النص أو «الحديث» ، وهي قسمة لا شئت في نفعها للتحليل النقدي ، بشرط ألا تؤدي إلى إغفال الفروق التاريخية والحضارية . صحيح أن الذكورة نيلة إبراهيم لم تغفل الإشارة إلى هذه الفروق (ومقالها لا ييم عن تأثيرها - الحديث نسيا - بالمهج البيوي فقط بل عن تأثيرها المباشر والأقلم بالمفكرين الألمان الذين أعطوا اللغات الأوروبية الكلمة الألمانية الدالة على «روح العصر» ) . ولكن المقال الخاصر لا يعتمد أساساً بيويًا يلوح في ظلاله بعض التصورات التاريخية ، بل يتخذ الوقائع التاريخية أساساً للبحث مستعيناً بالتصنيفات الشكلية . وهذا صحيح لا يدافع عنه الكاتب من مطلق فلسفي بل من مطلق «تاريخي» أيضاً ، فقد وجد نفسه منحازاً إليه دائماً بحكم الظروف التاريخية التي نعيشها ، وقد لاحظ في مناسبة سابقة «أن رأي الكاتب - أي كاتب - في هذه العلاقة [العلاقة بين الزمن والتاريخ] يصلح مقياساً لمنهجه كله ، وعلامة فارقة بين الجمود والتجديد» (١)

وإذا نظرنا إلى «الخبر» على أنه جس أدنى مرتبط بظروف تاريخية ، فلن نفوتنا وجوه التشابه والاختلاف بينه وبين جنس أدنى آخر ارتبط ظهوره بالحضارة الغربية في العصر الحديث ، كما ارتبط تاريخه - القريب نسيا في أدبنا - بتأثير هذا الأدب بالآداب الغربية . فإذا لاحظنا وجوه التشابه والاختلاف بين الجنسين ، كما نلاحظ بعض أسباب التنوع في أفراد كل منهما ، فقد نقرب من فهم السمات المميزة لكل من الخطارتين ، وهو عامل مساعد في تحديد موقفنا الحضاري الراعي . وفي الوقت نفسه نزداد قدرة على إدراك القيم الجمالية في كل من هذين الجنسين الأدبيين - وهي قيم نسية دائماً كما لا يخفى .

...

ويمكن أن تنبئ على هذه المسئلة الأولى احتمالات كثيرة تستوعب أجناس الأدب ومدارسه . ومدار هذه الاحتمالات على اختلاف مدلول «الغير» أو تعدده ، ثم على موقف «الأنا» المبدع من الغير ، ومدى استعداده لتبني موقف الغير أو رفضه ، وكيفية ذلك التبنى أو الرفض . وواضح أن ظهور أي واحد من هذه الاحتمالات إلى الواقع الأدبي إنما يتبع متغيرات التاريخ ، ومن ثم يكون تحديده وتفسيره راجعين إلى جهد المظهر ، ولا تنسحب عليها صفة المسلمات . ومع أن التمييز بين قوة المسئلة وقوة الاحتمالات النابعة منها يبدو أمراً لا يستحق النص عليه بوضوحه ، فإن نسيانه يوقع في أحكام مبهجة خاطئة ، إذ إن التسلسل في تحديد التجليات التاريخية لهذه المسئلة كثيراً ما يؤدي إلى إنكار المسئلة نفسها

المسئلة الثانية تتعلق بطريقة احتفاظ القول الأدبي بانتباه سامعه أو قارئه . فمع أنه يقوم بنفس الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها «البارات» القافية المصنعة ، ويخضع - في مثلها - قدرًا من حسن النية لدى القارئ أو السامع يربحى معه أن يواصل القراءة أو الاستماع ، فإنه - لظوره - محتاج إلى أن يعتمد أولاً على قدرة الرسالة التي يؤديها على الاحتفاظ بانتباه السامع أو القارئ . وهذا هو ما نعبر عنه بـ «التشويق» . ولا يتحقق التشويق إلا بشروط ثلاثة : أن تكون الرسالة نفسها مهمة للسامع أو القارئ ، وهذا هو ما نعبر عنه بالقيمة ، وأن يكون القارئ أو السامع قادرًا على فهم الرسالة ، وأن يتدرج القارئ أو السامع في فهم الرسالة بحيث يتطلع ، في كل لحظة من خطوات القراءة أو الاستماع ، إلى فهم أعم أو أعمق

فالمشاركة الاجتماعية التي تتم من خلال العمل الأدبي لا يمكن أن يكون فيها أي نوع من الإلزام : إنها مشاركة طوعية ، تلقائية ، حرة . والغرض الذي يسعى إليه القول الأدبي من هذه المشاركة هو أن يشعر القارئ أو السامع أنه قوله هو ، أو كان يمكن أن يكون قوله . ولهذا يمكن أن يتحول سامع القصة إلى راو لها ، وأن يتمثل راوي الشعر

بعد هذه المقدمة يسمى أن تقرر المسلمات التي تقوم عليها هذا البحث ، وهي نصبا قد لا يرق بعضها إلى درجة المسلمات التي تعرف بالمعطرة ، ولكنها لا تنهبط دون مرتبة الخبرة المشتركة التي لا اختلاف حولها . فأول هذه المسلمات أن وظيفة الأعمال الأدبية هي ~~تختلف~~ <sup>تختلف</sup> لغاتها وعصورها وأشكالها هي ربط الأنا بالغير . ويؤكد أنه يكون هذا القول قياساً ملزماً . فإذا كان القول الأدبي غولاً يلقى إلى سامع أو قارئ - بغير هدف محدد معين ، فلم يبق إلا أن يكون رباطاً بين القائل والسامع . ولا يختلف عمل أدبي - مهما عظم - من هذه الناحية الوظيفية عما يسميه علماء اللغة «البارات القافية» Phatic utterances التي نقولها بلا قصد إلا أن تعقد صلة بينك وبين سامعك ، كتمحية أو تعليق على حالة الطقس ، أو التي توضح بها كلامك لتضمن انتباهه لما تقول ، من نحو : «أترى ما أعجب؟»

(قد نشد عن هذا الحكم العام بعض أنواع الشعر . وأنت تعلم أن الإنسان ربما ترغم نفسه بكلام يحفظه أو نظم يرتجله عفو الساعة ، ولكنها لا تعرف إنساناً يحدث نفسه بقصة ، إلا أن يكون قد بلغ من اضطراب بعض حاسة تدعو إلى القلق) .

على أن في خبرة - مهما غلت - بالأعمال الأدبية تؤكد صحة هذه الفصية . معنى الأعمال الأدبية التي تبدو قصيرة أو مستحيلة الفهم - ولابد من الاعتراف بأن هناك أعمالاً غير قابلة لأن تفهم حتى ولو عوملت على أنها مصوص لها لغتها الخاصة المستقلة عن اللغة المستعملة - حتى مثل هذه الأعمال تقوم بوظيفة ربط القائل بمتلقيه معينة من الكتاب أو القراء الذين يسمعون أن يملأوا قطعة كاملة يسهم وبين الأعلى الجاهلة . ونصح من هذا المقال أن «يربط الأنا بالغير» يمكن أن يأخذ صوراً باللغة التعقيد ، ومنها بصورة العكسية ، وذلك لأن الرعة في ربط الأنا بالغير لابد أن تنشأ عن شعور ما بالانعصام ، فإذا قوى هذا الشعور جداً لم يبق إلا التمدد اللادع أو الهجاء للقدح وسيلة إلى معاودة الارتباط

بمحمولة . ولكن هذه المشاركة لا تعني بالضرورة أن ثمة «جبهة أساسية» أو هيكلًا ذهنيًا محفوظًا في وعي القارئ أو السامع - أو لادعيه - بحيث يمكنه أن يتوقع تسلسل الأحداث المحتملة التي يوردها عليه الراوي . هذه المصادرة - التي يبيت على مصادرة مماثلة في النحو التوليدي - لا تستند إلى أي دليل علمي ، ولا تعد من المسلمات التي تعرف ببدئية العقل . بل إن الفلسفة التسمية اعتدلت - لحجة طويلة - على مبدأ مناقص لها ، وهو أن الإنسان يولد وعقله أشبه بصحيفة بيضاء . فلم يبق إذن إلا أن ثمة مواضع فنية ، كمائر المواضع الاجتماعية من لغوية وغيرها ، تنبئ فترات للانصال بين مصدر الحديث الأدبي ومتلقيه ، ولكن هذه المواضع يمكن أن تكثر كثرة تسمح للمتحدث بأن يختار بينها ، أو يزوج بين عدد منها ، وفي النهاية يصبح لكل متحدث مواضعه الخاصة ، بل لكل حديث مواضعه الخاصة - على أن تظل قناة الاتصال مفتوحة بين المصدر والمتلقي . وليست الحيل الفنية التي يلجأ إليها المتحدث إلا وسائل لضمان ذلك .

وهنا نصل إلى المسئلة الثالثة . فثمة فروق جوهرية في «قنوات الاتصال» بين ما سماه جرثومة «الشعر الفطري» *erdichtung* والأجسام الأدبية الأكثر تطوراً .<sup>(١٢)</sup> و«الشعر الفطري» - كما نسميه - ليس فناً عضلاً أو صئيل السلف من القيم الفنية أو الاتقان الشكل . ولكننا نقسمه على «الفنون البدائية» - كالأقنعة الإفريقية - من جهة ، وعلى «اللغات الطبيعية» أو ما يسميه هانز أرنولد العرف للمعنى العام من جهة أخرى . «الشعر الفطري» أو الطبيعي له أجناسه الأدبية ، ولعل أشهرها الملاحم الشعبية ، والأغاني والحكايات الشعبية . وتكاد تستحيل تطابق ما يطلق عليه اسم الأدب الشعبي ، لولا أن هذه التسمية الأخيرة قد ارتبطت من ناحية اللغة بالسمجيات العامة ، ومن ناحية طريقة التداول بانروية شعبية ، ومن ناحية المصدر بالإبداع المشترك الذي لا يسب إلى قائل بعينه ، ومن ناحية الجمهور بالأهلية الكادحة البعيدة عن تأثير الثقافة الرسمية . وليس شيء من ذلك شرطاً قسماً نسبة الأدب الطبيعي . فالأدب الطبيعي في مفهومنا أدب يستند إلى أعراف فنية عامة لا يكاد يجيد عب ، لأنه في أصله أدب مجتمع غير متمايز من داخله ، وطبيعته هي أن يحفظ على هذا المجتمع تماسكه إزاء التغيرات الأخرى ، فهو لا يسمح بالمرونة الفردية بين المبدعين ، ولا يقبل التطور إلا على المدى الطويل ، ولا تعدد أجناسه إلا بقدر تعدد كيميائيات القول وظروفه الاجتماعية . والرسالة التي يؤديها رسالة مباشرة صريحة : فهي فاحشة في أعالي الزفاف ، ناعية في أعالي الموت . إذا مالت إلى الحكمة صاغتها في مثل ، وإن أرادت إلهاء صمعت إلى الإقلاع . وشكله الفني يعتمد على التكرار ، فالذهب يتكرر في الأهمية ، والموقف يتكرر في السيرة الطويلة ، والاستعارات والتشبيهات والأوصاف تتكرر في مئات الأحيان ولتقصص

أما الصور الأدبية المتطورة فهي فنون الأعراف الخاصة ، تبدل أشكالها تبعاً للأوضاع الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب ، وقد أصبح الآن متبعاً مبدعاً نه مزاجه الخاص ، وطابعه الفني المميز ، فهو يسم هذه لأعراف انحرافية نفسها بحسبه . وعندما تهتز أصعدة النظام الاجتماعي

تهتز الأعراف الفنية قبل أن يتهز النظام الاجتماعي ، ويقوم للبدعون الأفراد بتجارهم الفنية الجديدة بحثاً عن رسالة وشكل وأسلوب ، وهو ما يعني البحث عن قيم جديدة . وهكذا نحتي «الرسالة» من سطح العمل الأدبي ونعبر إلى أعماقه ، فلا يسهل تحديثها بكلمات قليلة ، وربما بدا للناقد الأمل أن الإمساك بـ «المعنى» في العمل الأدبي أمر مستحيل ، لأنه لا يتركز في فكرة معينة أو شعور معين . ولكن نوضح لك انعكاس حالة الاضطراب المتزايد التي تسود هاتين المعاصر وموتنا الأدبية للمعاصرة على النقد ، نذكرك بفكرة «مستويات العمل الأدبي» التي تحدث عنها إيجاردين ، وقبيل قبولاً من أكابر النقاد في الأربعينات والخمسينيات ، وهي وإن جعلت «رؤية» الكاتب أو «فلسفته» أعمق هذه المستويات . كما أن المادة الصوتية هي أدناها ، لم تنص يدع من البحث عن تلك الرؤية أو الفلسفة<sup>(١٣)</sup> . قارن هذه الفكرة بما يقوله بارت ، في أواخر الستينات ، عن «النص المثالي» :

«في هذا النص المثالي تتعدد الشبكات [شبكات المعنى] ويتلاعب بعضها ببعض دون أن تستطيع واحدة منها أن تحجب الآخرين . ليس هذا النص بداية معينة بل يمكن أن يعكس ، ويمكن الدخول إليه من مداخل كثيرة ، ولا سبيل إلى الجزم بأن واحداً من هذه المداخل هو المدخل الرئيسي . فالأعراف التي يستند إليها بلا نهاية ، ولا يمكن الحكم بينها (إن معناها لا ينضج أبداً لمبدأ التقرير ، إلا إذا حكنا للعرض) . مثل هذا النص المتعدد الوجوه يمكن أن تقسم به النظم المعنوية ، ولكن عدد هذه النظم لا يكون مطلقاً بحال ، لأن حدتها هو لا نهاية اللغة»<sup>(١٤)</sup>

لقد أصبح الغرض من ملازمة للشعر الحديث ، واستعاض الشراء عن بنية الشعر للمعوية بنية إيقاعية أو تشكيلية . وتخصت الرواية الحديثة من عنصر الزمن ، وحاولت أن تلتف عنصر المكان . لقد انتهى عصر «الأدب المثالي» ، كما يسميه بارت ، يعني الأدب المثالي بالدلالات ، كخزانة غنية جيدة الترتيب ، لا يضيغ منها شيء ، لأن «المعنى» يسيطر على كل شيء . «هذا الامتلاء الرمزي (الذي بلغ أنه في الفن الروماني) هو التجلل الأخير لحضارتنا»<sup>(١٥)</sup>

هكذا يقول مارت . إنه ، إذن ، يتحدث عن أدب بلغ نهاية التطور ، لحضارة بلغت نهاية التطور . أما نحن فننتحدث عن جس أدبي لا يعرف بالعبط كيف تطور ، لأننا لم ندرسه قط دراسة عميقة ، ولكننا نعرف أنه صاحب حضارتنا الغربية القديمة مد بداياتها الأولى ، ثم سار مع تعقدها أنشواطا ، ونفيت صورته الفطرية ، مع ذلك ، محسوبة (وربما حجة أيضا) . وتحدثت بحانه عن جس أدبي آخر ، مستبدلته بذلك الجنس الأول عندما حاولنا أن ستألف حضارة وحياة عن نظر إلى الجنس الأدبي القديم في ضوء المسلمات التي ذكرناها ، وهي مسلمات عامة لا تخص لغة معينة أو عصرًا معيناً . ونحاول أن نطرح إليه كذلك في ضوء التاريخ الاجتماعي لذلك العصر ، وما يمكننا أن نستجبه عنه . ولكننا - في الوقت نفسه - لا نتحلف من حاضرتنا (حتى لو كان ذلك ممكناً) لتتطير إليه بمزول عن مدبلة الأحداث والأكثر تطوراً



وقد سبق للكاتب أن قام بدراسة عن تأصيل من القصة القصيرة في أدبنا الحديث<sup>(١٧)</sup> ، ومهد لذلك بإشارات موجزة إلى بعض الصور القصصية المعروفة في التراث ، ومنها فن الخبر . ولاحظ أن هذا الفن استقل عن التاريخ واكتسب قيمة أدبية خالصة عندما عرفت الحضارة العربية طبقة متوسطة من التجار والكتاب وأصحاب الحرف ، اعتب بالسمات الفردية للشر . وجدت في المخارج الغربية التي قدمها الملاحظ في أحار طرافة ومنعة . ولكن القصة القصيرة كما عرفت في الآداب الغربية الحديثة ونقلها أدبنا المعاصر من قصص مكتمل ، يعنى إلى جانب تصوير الشخصية بسلسل الحداث ، ويتميز عن الرواية الطويلة باعتداده عن وحدة الانطباع ( أى أنه هنا هو نوع الرسالة التي يؤدّيها ) والانضام نشاط فكري أميل إلى الموضوعية ، ولكنه لا يفسر الواقع بل يعمل به ، يرص جزئيات الموضوع دون أن يمزج بعضها ببعض ، ويلاحظ التأثير المتبادل بينه وبين المناخ العام دون أن يربط بينها رابطا عضويا ( كما يصنع المصورون الانطباعيون بدرجات الصور ) . ولذلك كانت هي التعبير الأنسب عن العوس القلقة أو الفئات الاجتماعية الأرومة . وفي هذه البيئات العربية ظهرت واكتملت ، كما كان اقتباسها وأنصبتها في أدبنا العربي مرتبطا بظهور طبقة متوسطة حديثة تتجاول شق طريقها - بعناء شديد وأمام صدمات متتابعة - في حياتنا الاجتماعية

ونعود الآن إلى من الخبر القديم بدراسة نظائية أكثر تعصّلا محاولا - في إطار المنهج التاريخي - الانتفاع بالأساليب الحديثة كسبح في تحليل النصوص ( إذ لا تعارض بين المنهجين ) وسأقتصر على كتاب واحد وهو كتاب « المكافاة » لأحمد بن يوسف المصري<sup>(١٨)</sup> . والعرض من البحث رصد مرحلة في تطور « الخبر » كجنس أدبي .

• • •

كان أحمد بن يوسف المصري ( - ٣٤٠ هـ / ٩٥١ م ) متصفا إلى طبقة الكتاب ، ولكن الظاهر أنه لم يتخذ الكتابة حرفة ، بل كان - كما يدل كتابه هذا - يرتقى رزقا واسعا من التجارة والزراعة وتقل حراج بعض الضياع للملوكة للدولة . وكان يجمع إلى الثقافة الأدبية ثقافة فلسفية ، وهم من ذلك أن فلسفته كانت وثيقة للصلة بحياته ، وأن أدبه كان تعبيراً صادقا عنها . فقد روى في كتابه هذا ثلاثة وسبعين خبرا ، وقسمها على أبواب ثلاثة ، جعل عنوان الباب الأول - وهو يقرب من نصف الكتاب - « المكافاة على الحسن » ، وعنوان الباب الثاني « المكافاة على القبيح » ، وألحق بها الباب الثالث وعنوانه « حسن لعفى » . ومعظم هذه الأخبار شهدتها نفسه أو سمعها ممن شاهدوها وقدم لكتاب بكلمات موجزة أوضح فيها المرص الأخلاقي من تأليه ، وهو التسيه إلى أن حسن المكافاة على المعروف يفرض بفعل المعروف ومن ثم يمكن القول إن المؤلف يدعو إلى طسعة خلقية نفعية لهله استمدها من حياته في التجارة

وستطبع - بناء على هذا المنهم - أن تقول إن أخبار أحمد بن يوسف أخبار مكشوفة للنعي . فهي ليست أكثر من حكايات أخلاقية تدور حول فكرة واحدة أو أفكار متقاربة ، ولعلها تصلح مادة

طبية للفكر ، أو أداة لتهديب الناشئين ، ولكنها صئيلة لخط من الفن ، إلا أن يكون فنا ملاعيا محص مثل كثير مما نقرؤه في أدبنا القديم

ولكننا يجب ألا نتعجل الحكم . ونس أن ننظر إلى السطح اللعوى هذه الأخبار . يحس بنا أن نأمل بين القصصية

وستعد الأخبار التي لم يشهدها المؤلف أو لم يروها مباشرة عن شاهدوها ، ونأخذ هذه الأخبار المتتعة من أول الكتاب ( محتظي بتزيبا عد المؤلف ) :

الخبر الثاني :

وحلفي هارون بن ملول ، قال

كنت عند أحمد بن خالد الصريبي - وهو يتولى الخراج بمصر - ووجهها عنده . وقد أكتب على حاصل ما استخرج في أمسه ، وهو يقابل به ثبت المصادرة . فقال لصاحب حالته : « ما أرى اسم فلان المتضمن في هذا الحاصل » . وقد صادفنا بالأمس على خمسمائة دينار ! فقال : « ما صح له شيء » . فقال : « ابعث إلي من يسجبه صاغرا حتى يحمله على حطة المطالبة » . فقال له رجل من المتضمنين يعرف بما شاء الله بن مردوي : « الخمسمائة - أبداً الله - تصح لهذا الرجل في هذه المعينة - إن شاء الله - إن أهل ما قد أمرت به فيه » . فقال : « هي عليك ؟ » فقال : « نعم » .

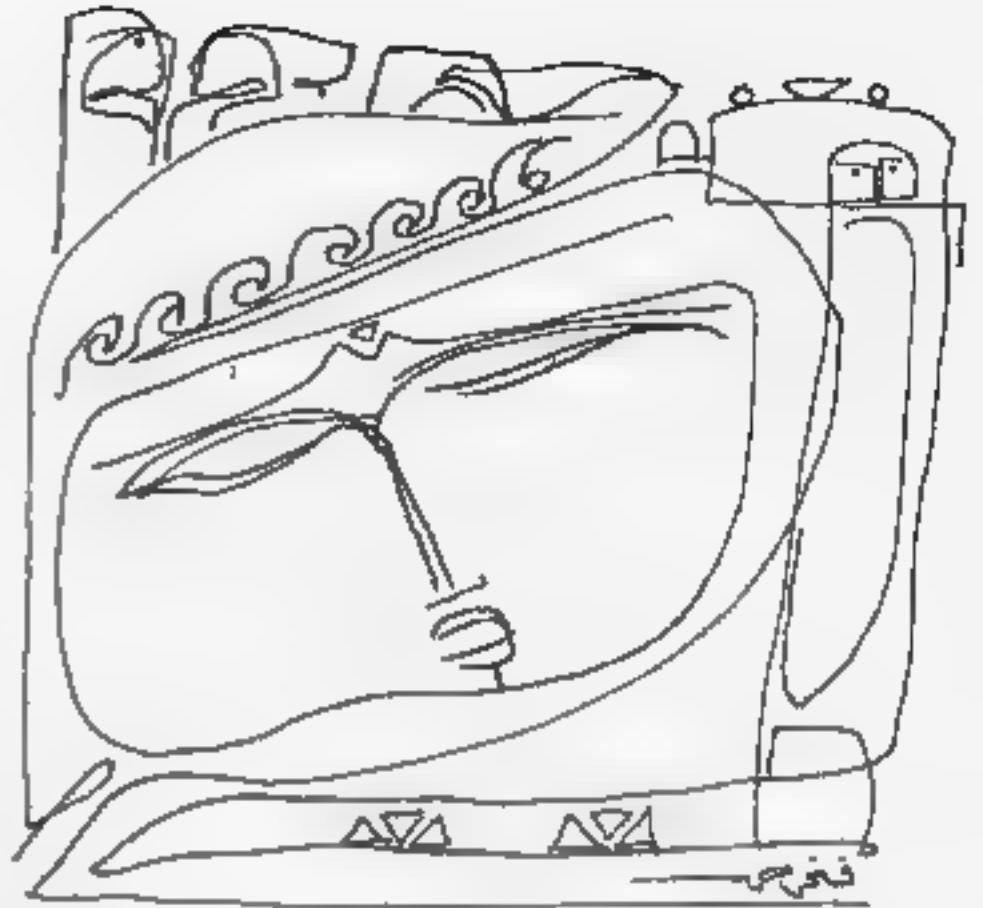
فتقدم إلى صاحب الحالة ألا يعرض له . فالتفت إلى ما شاء الله فقال : « تعرف هذا الرجل ؟ » فقلت : « نعم » . ومن العجب ألا يعرفه ! فقال : « يا أخي ! أترى رجل يجرى هجرانا في معاشنا بما لم أطق والله استماله ، وعندي ضعف ما يطلب به ، وكانت صيانه أحب إلي ما حوته ، فإذا قلبته فخره أني أورد المال عنه لئلا يورد المال مضطرا » .

واتصرفت من مجلس أحمد بن خالد ، فالتفت الرجل في طريق ، وهو محمود ، فسأله عن خبره ، وأخبرته الخبر . فقال : « يا أخي ! وما في هذا من الفرج ؟ إنما انتظت من ضم إلى رقي ١ ومنى أقصى إلى هذا الرجل إحسانه إلي ؟ والله لو دوت أن أمر السلطان نكحني ولم أشغل هذه العارفة منه ! »

قال أحمد بن يوسف

فقال لي هارون : وحطرت بيت ما شاء الله بن مردوق بعد هذا بأربع سنين في الوقت الذي توفي فيه ، فالتفت أن كان إلى جاني رجل قد أتى بعض رذائه على وجهه وهو يمجج بالكاء والشهيق ثم كشف وجهه فكان الرجل الذي أورد ما شاء الله عنه الخمسمائة الديار . فقال « من الوصي من جماعتكم ؟ » فقال له الوصي : « هانذا » . فقال : « عندي هذا الرجل - رحمه الله - ألفا دينار وخمسمائة دينار » . فقلت له : « حدثت بيتك ما عانة بعدى ؟ » فقال : « لا والله ! ولكمما الخمسمائة الديار ، صرت بها إليه عند تسرها ، فقال : « وما أعمل بها ؟ تكون عندك إلى أن حاجني إليها فسأته في شغلها ، فقال : « هو مالك أعمل به ما شئت . فلم تزل تسمى وتزيد حتى بلغت هذا المقدار » .

- ١- «أ» يقض على الشيخ الأعرجي «ب» ويصحبه إلى الوالي متبهاً بتهمة خطيرة .
- ٢- أعرجي شاب «ج» يتقدم إلى «أ» و يبذل له مبلغاً كبيراً من المال ليحل محل «ب» .
- ٣- «ب» يرفض هذه المبادلة ويبين السبب الذي دفع «ج» إلى ذلك ، وهو معروف أسداه إليه قديماً .
- ٤- «أ» يروي القصة للوالي ، فيصو عن «ب» ويستندم «ج» ويلحق الرجلين بحاشيته .



يقال هارون : ووجدت ما خلفه ما شاء الله لبات كُنْ معه شيئاً نرداً ، فجبره الله بذلك المال

نجد هذا الخبر من كل المؤثرات النورية ونستقي الهيكل القصصى وحده ، ونهدف الأعلام ونرمز بالحرف «أ» الراوى ، «ب» يبدئ للشخص لدى يبدئ بالمعروف ، و«ج» للشخص الذى يتلقى المعروف ثم يكافئ عليه (وكذلك نفس بالأخبار التالية) .

يمكن أن نحدد هيكل هذه القصة كما يلي

١- راوى القصة «أ» - لا تقتصر مهمته على رواية القصة للمؤلف (ولنا من ثمة) بل يقدم لطرف القصة ب وجد المعلومات التى يحتاجان إليها .

٢- حامل الطراج يراجع ثبت المصادرة ويأمر باستدعاء الشخص المتأخر عن الداد «ج» .

٣- المتخصص «ب» يورد للمبع المطلوب

٤- «ب» يموت مظلماً بناته فى حاجة إلى المال (تكتشف هذه الخطوة الأخيرة فى نهاية القصة)

٥- «ج» يدفع إلى البنات المال الذى سده «ب» عنه ، وقد ضاعه بالتهارة

يبدو هذا الهيكل القصصى مطابقاً لفكرة ، ومرسومها بطريقة شبه هندسية . أحداث القصة منحصرة فى خطوات أربع (ستكلم عن دور الراوى فيما بعد) والخطوات ١ و ٢ تمثلان المعروف للبدا ٣ و ٤ تمثلان المكافأة

الخبر الثالث .

الراوى «أ» مشارك فى أحداث القصة

هذا الهيكل القصصى يتكون - مثل سابقه - من خطوات أربع . ولكن الترتيب عكس . إذ جاء القسم الخاص بالخبراء قبل القسم الخاص بابتداء المعروف . ويلوح لنا من هذه المقارنة أن التصرف فى ترتيب الأحداث يمكن أن يحدد نشاط السامع (يوفر عنصر التشويق) على الرغم من معرفته المسبقة بمجرها العام . وهذا صحيح . ولكن من هو الغرض الوحيدة لاختلاف الترتيب ؟ ألا يحق لنا أن نتوقع وراء هذا الاختلاف (الاستعجى) كما يقول الأسلوبيون) شيئاً من اختلاف المعنى ؟ أو عبارة أخرى . إذا كان الهيكل القصصى الأول تعبيراً دقيقاً عن فكرة المكافأة ، فيسفى أن تكون الفكرة هنا مختلفة بعض الاختلاف . على أن الفرق بين الهيكلين لا ينحصر فى هذا الاختلاف «الاستعجى» . فهناك اختلاف مهم آخر يتعلق معه ويتشغل فى تحول عنصر محل عنصر (اختلاف بارادجيمى) . فإذا كانت الخطوة ٣ فى هذا الهيكل تقابل بارادجيمياً الخطوة ٢ فى الهيكل السابق ، فيجب أن نلاحظ أن الخطوة ٣ هنا غيرت المعنى تغييراً جوهرياً لأن «ب» الذى يعرف أنه قدم الإحسان يظل فى الوقت نفسه أنه غير مستعد لقبول جراه عليه .

ويبدو من هذه المقارنة أن الهيكل القصصى تجاوز فكرة «الخبراء على الحس التى اتجه المؤلف - ظاهرياً - إلى إثباتها من خلال هذه القصص ، أى التى كان يمكن أن تدعى «النموذج التكويني» (٨) لقصص هذا القسم جميعها . وإذا ن قيسى البحث عن «نموذج تكويني» آخر ، أصدق دلالة على المعنى الكلى لهذه القصص ، بحيث تكون للاختلافات التى تلاحظ فيها يها ، سواء أكانت اختلافات مستجيبية أو «رد دجيمية» فى الهيكل ، أم اختلافات فى السطح النورى ، تروبعات مرعية لا تنس النموذج التكويني الأصل ، أو عبارة أخرى . طرقة مختلفة لتأكيد فكرة الكلية الكامنة فى هذه القصص .

الخبر الرابع :

الراوى «أ» - آمر السجين - يقوم أيضاً بدور المحسن «ب» .

١- «أب» يسهل لسجين شيخ تقى (حد) الخروج من السجن لبعده أيام حتى يسعى فى خلاص نفسه .

٢- «ج» يضل فى سبيل

٣- «ج» يعود إلى السجن حتى لا يعرض أب للمقاب .

٤- الوالى يغفر عن «ج» .

لا تقتصر الجهد في هذا الهيكل على اجتماع الوظيفتين أ و ب ، بل  
 في صيغة الأفعال نفسها مختلفة . وتستطيع أن تبين ذلك إذا تأملت  
 حصوة ، التي لا نجد لها نظيراً في الأخبار السابقة . فقد كانت القصص  
 سائنة تنوم على حادثين . يمثل أحدهما المعروف المتداً ، والآخر  
 حراً . « أ » ف محض أمام حادث واحد . والفعل من جانب « ب »  
 واحد ، كئيباً أدل على مركب « الأمانة والثقة » ( الثقة تعطي للمؤمن .  
 والمؤمن أهل للثقة ) مما على مركب الإحسان والخفاء . أما القرح الذي  
 تمثل في الخطوة ٤ فلم يكن يسمى من أحد . بل أتى على خلاف ما توقعه  
 جميع

أن يحوّل القارئ لخلل التوازن بين إحسان و إحسان . بأن يصف إلى  
 الإحسان معنى آخر أقوى منه . بعد أسد . إن الإحسان إلى محرم  
 معتاد الإجرام . يبدو عليه أنه مطبوع على بشر ( كما وصف لجرم في هذه  
 القصة ) لجرم أنه أظهر التوبة عندما أوشك أن يقع فيه الفصائل .  
 يمكن أن يبدو حياقة لا إحساناً . عالم سبب إلى طاعنه قدراً هائلاً من  
 الثقة بصواب ما يعمل . ولما إذ نتهدي أخيراً إلى هذه الكلمة « الثقة »  
 نجد « المودج » التكويني « الخفي » الذي تبع به هذه القصص كلها .  
 أو المعنى الكلي الكس وراء أحداثه وشخصيات ( وسطوحها ) المعونة  
 نصاً )

وسكنى بهذه الأخبار التي أوردناها على نفسها ، ونحتمل بتحليل  
 الخبر التاسع لأنه يؤكد هذا المعنى بطريقة غير متوقعة . فسوف يلاحظ  
 القارئ أنه مختلف عن سائر أخبار الكتاب ، ولكنه مختلف به دلالة :

الخبر الخامس  
 هذه قصة على شيء من الطول ، وأهم من ذلك أنها مركبة البناء ،  
 فهي قصة داخل قصة ، وهذا التركيب مألوف في الأدب القصص  
 لطبيعي ، ولا تأثير له من حيث دلالة الهيكل القصص على المودج  
 التكويني . ولكنك تستطيع أن تلاحظ من مقارنة الهيكلين اختلافًا بالغ  
 الدلالة :

القصة الأصلية .  
 راو « أ » لا تريد مهمته على مصاحبة « ج »  
 ١ - « ب » كاتب قديم ذو أفضال سابقة ( لم تبين ) يسمى إلى خلفه  
 ٢ - « ج » يسمى إلى دار « ب » ويتبين منه حاله .  
 ٣ - « ب » يروي قصة تبين المكافأة على الإحسان ولو بل من  
 لا يستحق . ( يمكن أن ينظر إلى هذه القصة أيضاً على أنها  
 « مكافأة » لـ « ج » )  
 ٤ - « ج » يقص لـ « ب » حاجاته .

قصة « ب »  
 ١ - « ج » محرم يوشك أن يقع فيه حكم الإعدام ، ووراءه أنعت  
 صعبة .  
 ٢ - « ب » يشفق على الأنعت وينقذ « ج » ويهربه من البلد .  
 ٣ - « ب » يقع ولجاء في محنة  
 ٤ - « ج » ينقذ « ب » وأجاء من محنتها

القصة الأصلية تبدو شاحبة بجانب قصة « ب » ، وكأن الغرض هو  
 إبراز « الإحسان إلى النسيء » . فهل صحيح أن « فعل الإحسان » في  
 الحالتين واحد ؟ هل يستوي في المعنى إحسان « ج » ، الكاتب العظيم ،  
 إلى سلمه الخليل الذي أنقذ عليه الدهر ، وإحسان « ب » إلى « ج »  
 « محرم المحكوم عليه بالإعدام » ، أو إحسان « ج » جزاء « ب » حين وقع  
 في محنة ؟ بل هل يستوي إحسان « ب » ، وهو في أيام محنة وسلطانه .  
 إلى من هم دونه من الكتاب أو إلى قاصديه من أصحاب الحاجات .  
 وإحسانه هو نفسه إلى ذلك المحرم الذي لم يعل توبته إلا حين أسير إلى يد  
 جلاد ؟ إن هذه القصة . سائتها المزدوج . تعتمد إثبات انصافه .  
 ولكن يكتي تثبت التسوية في النهاية عن طريق الحراء الواحد . وهنا يجب

الراوى « أ » هو الشخص « ج » الذي يقع فيه الإحسان .  
 ١ - « أ » يرث عن أبيه التاجر مالا جليلاً .  
 ٢ - « أ » يسرق في إنفاق المال ، على خلاف ما عوده أبوه  
 ٣ - « ب » « ب » ( أصدقاء أبيه من التجار ) يظهرون إعجابهم بطريقة  
 ويدعونه إلى ولعة في دار أحدهم .  
 ٤ - « ب » « ب » يعاقبون « أ » بالضرب المبرح ليعود إلى سيرة أبيه .

هذه القصة تبدو خارجة عن نهج « كتاب المعنى » وهي في الوقت  
 نفسه تشد من المعنى الذي رحبنا أن المؤلف يدور حوله وإن لم يعلنه .  
 ونكتة الشدود الذي بثت صحة النتيجة . فلو أردنا أن نضع هذه القصة  
 عروناً لما وحدنا ألبق من كلمة « الغرور » ، والغرور هو الثقة المفرطة ، أو  
 الثقة التي لا تستند إلى صاعد من الحكمة . فلا نصير نحن هذه لقصة هنا  
 إلا توضيح المعنى السابق وتعديده

وبناء على ذلك يمكننا أن نقول إن الهدف الظاهري - وبعده الهدف  
 الواعي - من هذه القصص ليس هو ما صرح به المؤلف في مقدمة  
 كتابه . فإذا كان حين كتب هذه المقدمة فيلسوفاً ، فقد كان حين كتب  
 القصص نفسه فيلسوفاً وفناناً .

لنقل إنه حين بدأ في قصص هذا القسم الأول كان يفكر على النحو  
 التالي :

إحسان « ج » جراه  
 ولكنه حين أخذ يسترجع مشاهداته ، ويرتب أحداث قصصه ، ويشمل  
 شعورها . جعل فكره يتحرك بطريقة مختلفة . أكثر حيوية وواقعية  
 خوف « ج » لا خوف « ج » ثقة (١٨)

فالتاجر الذي يورد مطانية وميل (لا تسى أن التاجر ، وراوى الخبر ،  
 والمؤلف . هم جميعاً شعور واحد متشخص وقت كتابة القصة ) لابد أن  
 يشعر بالخوف ، ولولا للحظة ، قبل أن يعين استعداد هذا الفعل  
 الخوف أن يصبح ماله . الخوف أن يحتاج فلا يجد من يعينه ، الخوف أن



تمتص عياله وسكان كرامته .. ولكنه لا يلبث أن يبق الخوف ، فيحل محله نفسه وهو الثقة . غير أن هذه الثقة تبقى مؤالاً مطلقاً - قد تكون مجرد وهم - حتى يأتي القسم الثاني من القصة ليبحر التساؤل ، هل تستقر حقيقة مؤكده

وهكذا ، وعلى مقياس أكبر ، في القصص التالية ، وتبقى نقطة مهمة وهي أن الخاتمة في جميع القصص تصور نخاة أو فرجا ، مع أن سبل حوادث يختلف من قصة إلى قصة . فقد يرفض المنتصر مكافأة عن المعروف ( الأخير ٣ ) أو لا يوفق الشخص في تلبية ( الأخير ٤ ) وهذا يعني أن « نموذج التكوين » لا يزال ناقصاً . إن هذا النموذج يمكن أن يوحى بوع من الخشية في داخل النموذج نفسه : بمعنى أن حريك الخوف لا بد أن يلاشه ، وحريك حالة اللاخوف لا بد أن يؤدي إلى ثقة وبكن الثاني لساعتين يساند حصاً هذا المهم . فالحركة الداخلية للمودج ( أي سمي الداخلي أنفسهم ) لم تود إلى النتيجة الإيجابية التي وصلنا إليها فعلاً . لقد وقعت تلك الحركة في منتصف الطريق ، ومع ذلك تحققت النتيجة . وهنا يجب أن نقدر أن ثقة قوة خارجية تدفع هذا النموذج في طريقه الطبيعي إذا توقفت حركته الداخلية ، أي أن ثقة إيماناً بغيرية بوجود يحمي هذا النموذج فاعلته

إذا كان التحليل الذي قدمناه لقصص القسم الأول مفعلاً فقد لا يحتاج القارئ إلى أن يكرره في القسم الثاني والثالث . ولكننا نكتب أن نبين النموذج التكويني ، لكل من القسمين ، وللقارئ أن يتبع صحته بقراءة القصص على نحو ما فعلنا

القسم الثالث ( المكافأة على الميخ ) لهذا لا خلاف التسمية لأصلية إلا حميد من التحديد ، ثم يبين المرحلة الوسطى ، التي تمثل - في حركة القصة - لحظة الانكسار أو ما يسمى بمرسوط الانقلاب .

ظلم ← لا ظلم ← فخاص (عدل)

لقسم الثالث ( حسن المقي )

باس ← لا باس ← فرج (أمل)

على أن نتفسير لد حتى لقصص ، المكافأة ، لا يح إلا نصير حرجي . حجاجي . بوضع قيمة هذه المعنى فهذا اختار الكاتب المعبر - أصلاً - أن يدير قصصه حول معنى الخوف والظلم والباس ، يجهلها - في حالة المقي - ثقة وعدلاً وأملًا ؟ لعلنا لا نحتاج إلى إطالة النوب عن مظالم تلك المهود . لقد تعصب جد الترك على الخلافة . وكانهم عبوا البلاد وما فيها غنائم حرب . وأخذوا سبي وأسرى . صنعوا غيرات الأرض واستعدوا أعداءها . وسحوا وعدوا وسكوا النداء وكانت يجدهم أسر من أهل التجارة والمال معلقوهم وأعانوهم على ظلمهم ( كالمادرائين الذين كانوا وزراء الطولوبيين ثم ووزروا لأعدائهم من بعدهم ) أو اكتفوا بمدحهم حفاظاً على معيهم وصنا بكرامتهم ،

وعلماء أفتوا بظاعة «ول الأمر» ولكنهم لم يستطيعوا أن يعصوا في أمور دينهم ، فلق حارهم من المعت مثل ما لقيه الخصوم والناقصون عاش أحمد بن يوسف في عصر نصوبيين وعاش طويلاً بعده وكان حكم الطولوبيين - بالقياس إلى من سبقوهم ومن توهم من المولاة - رحماً عادلاً . عرف الناس شيئاً من الهدوء والأمن . وقد ذكر مؤرخو أحمد بن طولون أنه كان مند مضطع شبابه ساحط على طريقه نظرائه من الملوك الترك ، حتى قال يوماً لأحد أصحابه : « يا أخي ! إلى كم نقيم على هذا الإثم مع هؤلاء الموالى ! » وقالوا به - ور مصر أسعد - المظالم - أي الضرائب التي كانت تجبي بغير حق - هذه به كانه - المذرب على هذه الأمور - بعد أن سأله الأمان : « يعلم الأمير أن الدنيا والآخرة صرتان ، والشهم من لم يخطئ إحداها بالآخرى ولو كنا نتق بالنصر وطول العمر لما كان شيء آخر عدداً من لتصيب على أنفسنا في العاجل ثمارة الآجل . ولكن الإنسان قصير العمر . كثير المصائب والآفات » (١١) ورووا الكثير عن صدقات أحمد بن حبوب وبره . ومع ذلك فقد جمع لنفسه ثروة ضخمة . قالوا إنه حبس في خزائنه من الذهب النقد عشرة آلاف ألف دينار ، ومن المائات سبعة آلاف مملوك ... ومن ... ومن ..

وكان حاد الطبع شديد الانضمام ، لا يرحي حرمة كبير ، أمر آخر عهده بحبس قاضي مصر بكار بن قتيبة لأنه أتى أن يفي - كي أمره أحمد بن طولون - بجمع بيعة عدوه الموفق ولي عهد الخلافة . ولم يكتب بذلك بحق طلبة برد الراتب السوي الذي كان يدفعه إليه . ف كان من العالم الزاهد إلا أن رد إليه أكياس المال محتسماً الذي بعثها به

أما الترف الخرف الذي تمتع به ابنه حاروبه . فقد أصبح مصرب الأمثال في التاريخ . على أن السنوات التي أعقبت حكم النصوبيين كانت سوداً على أهل مصر . يقول صاحب « الهجوم الزاهرة » من أحد حكام ذلك العهد : « ورأيت دولته وروحه بعد أن أفسد أصولاً ، الدنيا المصرية وتركها خراباً يبابس كثرة الفتن والمصادرات . ( قست ) » وأمر محمد هذا من المعجائب ، فإنه أراد أحمد ثار بني طولون و لانتصار عمرة على ما وقع من محمد بن سليمان الكاتب من إفساده الديار المصرية . فوقع منه أيضاً أضعاف ما فعله محمد بن سليمان الكاتب (١٢)

كيف لا تكون تلك الأيام أيام خوف وظلم وبأس ؟ ولكن قصص « المكافأة » - مع أن بعضها يشير إلى تلك الأحداث العامة - تثبت الصورة الشعة لنفسها . كما هو شأن المقي وقد تكون قصص « المكافأة » كلها حقائق . ولكن عدم « المكافأة » بطل عائلاً فيها . لأن الكاتب إن لم يجرع فهو يختار . ومن أحصى من يوسف قصص ندين عاشوا وماتوا ضحايا خوف والظلم والبأس ؟

وإذا قلنا إن عالم « المكافأة » هو عالم في . فليس معنى ذلك أيضاً أنه عالم كادب بل إن صدقه أعظم من الحقيقة نفسها . فحين لا يبدل الإنسان تغير الواقع بالفعل ، يغيره بالكلمة الفعل . ويبقى حلم العدالة . ويبقى النصر . قوة للمعدين والمظلومين والشهداء

...

أما «السطح النعري» (أو «الأسلوب» بالمعنى الضيق لهذه الكلمة) في قصص «المكافأة» فعمل أهم ما يميزه هو دور الراوى. ومن المفارقات العجيبة أن القارئ لا يكاد يلاحظه، مع أنه عمود القصة. والنقاد «سيربون» يشبهون الراوى في القصة بصوت، ولكنه في هذه القصص غير. ولذلك لا يشعر القارئ بوجوده. مع أنه لا يرى القصة إلا من خلاله. بل إن القارئ لا يشعر بأي «أصوات» أخرى في هذه القصص، مع أنها مليئة بالحوار الهكلى، ولكنك لا تجد فيها أى صوت يميز. ولا يمكنك أيضا أن تقول إن هذا الحوار هو كلام المؤلف - الراوى. فأنت مع هذا المؤلف - الراوى مشغول دائما باكتشاف الحقيقة أو تفهيمها كما ترد عليك في الحياة. جزءا جزءا - مرة من أوطأ ومرة من وسطها ومرة من آخرها ومرة من أطرافها - مرة بأسماء الأشخاص - إن كانوا من الأعلام المعروفين أو بقوا في الذاكرة وإن لم يكونوا أعلاما، ومرة بأوصافهم فقط، إن كانت أوصافهم قد تبيت. وهذا التسلسل يصيبى للأحداث يشعر أنك في قلبها، وهذا العرض الطبيعي للأشخاص يشعر أنك معهم. ولذلك تكنى بالقليل من الوصف أو السرد أو الحوار.

اقرأ الخبر الثانى الذى نقلنا به. أو اقرأ هذه الجملة البتة التى قدم بها المؤلف خبره الخامس:

«انتظرت أنا عبد الله الواسطى كاتب أحمد بن طولون في داره. حتى رجع من عند أحمد بن طولون، فأوصل إليه بعض الحجاب لبث من وقف بالباب، فرأى فيه إسماعيل بن أسباط» - فسأل عنه - فقبل له: وقف بالباب طويلا والصرف».

لم يرد في هذه الجملة السبع إلا وصف واحد: «كاتب أحمد بن طولون». ولكنه كاف لأن تعرف ضمير هذا الفعل الأول «انتظرت». فالانتظار لا يكون إلا لرجل خطير. وستجمع لك كلمات «البث والباب والحجاب» كل ما تحتاج إليه لتخيل المشهد بمن فيه من أصحاب الحجابات. وستعرف من كلمتى «سأل عنه» أن إسماعيل بن أسباط - إن لم تكن سمعت أو قرأت عنه - إنسان جدير بعناية خاصة، وأنه - لا بد - نزل به ما أحوج به إلى ثبت الوثقة. وستعرف من الجواب المختصر أيضا أن الرجل على شيء من الإباء ومرة ليس.

لماذا قلت لك إن الراوى حين وليس صوتاً. فهو متى بدأ يقص عليك الخبر امتنع عن أن يطلق عليه برأى، حتى أنه إذا وصف حاملا حاملا لم يزد على أن قال: «حصرت مصطنعا (جائيا) شديد الاستحلال، بعيدا من الرافة» (الخبر السادس من القسم الثانى) وهو وصف يوشك أن يكون موضوعيا صرفا. وإذا حكى كلمة لحاكم جاز تسترل غضب الله اكفى بقوله: «فارتعت من الكلمة» (الخبر الثالث عشر من القسم الثانى).

وتترتب على هذه الخاصية الجوهرية للأسلوب ظاهرة مهمة، وهي أن الشخصيات تقوم هي نفسها بشرح دوافعها.

«يا أخى! أمر في رجل يجرى مجرانا في معاشنا بما لم أطق والله احتماله، وعندى ضعف ما طولب به، وكانت صيانه أحب إلي مما حوته». (الخبر الثانى)

«يحسن بشيخ مثل أن يترنح في المعروف؟»

«فإن عادوا ونقيصة على الكرم أن يموت وعليه دين من ديون المعروف» (الخبر الثالث).

«ومن جهالنا فيما ألقى إلينا أن نحن خلافة من تقدمنا، وأن نراهم كالآباء المستحقين البر من أولادهم». (الخبر الخامس)

وهذه سمة تباعد بين قصص «المكافأة» ومعظم القصص القصيرة الحديثة. ولكنها سمة مكملة لأسلوب «المكافأة» المهادى المقصود. وهو أسلوب مناسب كل المناسبة للروح الرواقية التى تشيع في القصص. هذه الروح تجعلى أنردد في تسمية أحبار أحمد بن يوسف قصصا قصيرة بالمعنى «الانطباعى» الذى تحدثت عنه آنفا. ولكن هل يحتاج حقاً مثل هذه التسمية؟ إن القصة القصيرة «ذات الانطباع» لم تعرف إلا بعد «المكافأة» مقاربة ألف عام. وحسب أن مارلنا نستطيع أن نتعلم من قصص «المكافأة».

#### هوامش

- (١) «مصر» - مجلد ثانى - العدد الثانى «الرواية والقصص» ص ١١ - ٢٠
- (٢) «الطبعة» يوليو ١٩٦٨، في مقال من أحمد حسن الزيات «الرواية الجديدة» مجلة المصرية للدراسة للكتاب - ١٩٧٨ - ص ١٨٥
- (٣) Gérard Genette Genre, «Types», modes (Poétique 32, Novembre 1977) p. 412.
- ويورد «جيبس» اصطلاحاً آخر لجوهر «الأشكال الطبيعية»، ويسمىها «بث» و«كميات الخلية» (ص ٤١٧ - ٤١٨)
- (٤) René Wellek and Austin Warren Theory of Literature (New York, 1948) p. 152.
- (٥) Roland Barthes: S/Z (Paris, éd. du Seuil 1970) p. 12.
- (٦) القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبى (القاهرة: دار المعرفة، الطبعة الأولى ١٩٦٩)
- (٧) أحمد بن يوسف: «المكافأة»، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: المكتبة التجارية ١٩٤١)
- (٨) أنظر -
- Claude Bremond: Logique du Récit (Paris, éd. du Seuil, 1973) et le Modèle Constitutionnel de a. J. Greimas, pp. 81 - 102.
- (٩) ابن جرير بردى - النجوم الزاهرة (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف - ج ٣ ص ٤)
- (١٠) المصدر نفسه - ص ٩
- (١١) المصدر نفسه - ص ١٥٤ - ١٥٥

# الخصائص البنائية للاقصص القصيرة

□ صبري حافظ

ما أصعب الحديث النظري عن فن القصص . هذا الفن الأدنى البسيط المزاوي المثلء بطاقه شعريه مرهقه وفنيرة فائقة على تقطير التجربة الإنسانية والقبض على جوهر النفس البشرية والتعبير عن صبراتها ومطامعها وأحزائها ببساطة ويسر آسرين . وما أسير الانطلاق من مصدره مبدئية تفترض أن القصصه في راسخ المعالم تعدد الفصحات والضح المقومات وأن ما نحتاج إليه هو تناول الألفاظ ذاتها في دراسات تطبيقية ضابغة . غير أن كل دراسة نظرية ، برغم نحاشها لصعوبات التعقيدات النظرية ، تتخلق من مجموعة من المسلمات النظرية التي نحتاج إلى كثير من التأمل والتقصيص والتي تساهم بمبرعها وعمومها في تسطيع الدراسة التطبيقية وضور حصادها

وإذا كان النقد العربي بطغر إلى الدراسات النظرية عموماً ، فإن الدراسات النظرية في مجال القصصه نولك أن تكون غائبة عنه غاماً ، بل تعد من الدراسات النادرة في النقد الإنساني . وعلاوة على ذلك الغياب الكل نجد أن النقد العربي لم يستقر على مصطلح ثابت لهذا الفن القصص ليبدأ رمخ مصطلح الرواية في النقد العربي نجد أن عدداً كبيراً من الدارسين لا يزال يتلذذب بين مصطلحي القصصه والقصة القصيرة للدلالة على ما يعرف في الإنجليزية باسم Short Story وفي العربية Coate . ومن الواضح أني أثر مصطلح القصصه ، ليس فقط لإيجازه وسجاجة بانسحاق صفة (أقصصى) وهي مطلوبة في أي دراسة نقدية وملاءمة للتعبير بكفاءة عن طوط هذا الفن من القصصه قصيرة Short Short Story أو Very Short Story إلى القصصه طويلة Long Short Story دون اللجوء إلى تكرار ممحرج لو الرنا اصطلاح القصة القصيرة فصيح الأولى القصة القصيرة القصيرة أو القصة القصيرة جداً ، أو تقابل منبجس إذا ما أشرنا إلى القصة القصيرة الطويلة . ولكن - أيضاً - لأن مصطلح القصة القصيرة يجعل مبس الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تقطر إلى صيغ التصغير ومن هنا نحتاج إلى كلمتين حيث نكتفي العربية بكلمة واحدة ، ولأن لهذا المصطلح كلمة واحدة في العربية Coate وأخرى في الألمانية Kurzgeschichten وإن كانت مركبة فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزي ؟

لكنه مصطلح ، كغيره من المصطلحات التي تتكرر كثيراً في نقدنا العربي دون تدبر أو تمحيص ولا جناح على نقدنا العربي إن أثر مصطلحها بعبه أو ترددت فيه كثيراً تعبيرات القصصه الفنية أو الرواية الفنية . إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة ، شريطة أن يكون للمصطلح أو التعبير النقدي دلالة اصطلاحية واسعة يثق عليها القارئ والكاتب والنقاد جميعاً ومن هنا يستطيع الجميع التمييز البت والتميز في هذا الميدان وفقاً لمعايير واضحة تتيح للنقد أن يستعد عن الحيف وأن يتزده عن الهوى وأن يقترب من دقة الدراسات المعيارية التي يمكن الاعتماد بها والتعويل على نتائجها .

## البدايات وازدواج النافع

لا بد أن تشير بداية إلى أن هناك فارما كبيرا بين الحديث عن القصصية كمصطلح نقدي يشير إلى جنس أدبي بعينه ، وبين استعماله على التسليم المصنوع ببعض مطلقات نظريات الأحاس الأدبية ، وهي نظريات أحدثت كتعرض مؤجرا لتلك كثير من عواصف المصنوع<sup>(١٢)</sup> وبين مصطلح القصة الذي يعنى كل صيغ النشاط القصصى . فلا يمكن بأي حال من الأحوال «تناول تاريخ القصة الطويل عبر مراحلها المتباينة من أسطورة وعرفاء وأمثولة وبادرة وحكاية وقصة مصورة إلى ما يسمى أبسط النصوص الصحفية المهيئين لحادثة أو قصة جيدة ولا حتى التعرف على بدايات مثل هذا التاريخ . أما تاريخ القصصية التي نعرفها الآن فليس طويلا على الإطلاق وبما يقع الإبحار<sup>(١٣)</sup> . وما يقوله يثب من القصصية الغربية والقصة صحيح إلى حد كبير بالنسبة للقصة العربية ليس فقط لأن تاريخها ولبق الارتباط بتاريخ القصصية العربية ومشابه له إلى حد كبير ، ولكن أيضا لأن هناك تمايزا واضحا بين مفهوم القصصية كجنس أدبي محدد وغيره من أشكال القصص العديدة التي عرفتها المنطقة العربية التي تعتبر بعض شعوبها من أول الأمم التي استخدمت الصيغ القصصية في الأغراض الدينية والاجتماعية وغيرها . بدءا من حكاية الفلاح الصيغ وقصص البدايات القديمة ونصوص الأهرام والأساطير السيفية والسومرية والبابلية حتى القصص القرآني والروايات وقصص الأمثال وحكايات البحلاء والمقامات وغير ذلك من أشكال السرد القصصى القصيرة

ومع أن القصصية العربية الحديثة تتميز عن أشكال القصص السابقة عليها فإننا لا نستطيع القول بباب الصلة بين هذه الأشكال القصصية الأولى والقصصية العربية الحديثة في صورتها الراهنة ليس فقط لأن التراث القصصى القومى والإنسان بشكل جزاء هاما من ثقافة الكاتب والقارئ العربى على السواء ويؤثر بصور متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، على إنتاجه للقصصية أو تلقيه لها ، ولكن أيضا لأن هذه الأشكال القصصية الباكورة تلعب دورا هاما في صياغة التقاليد والمواضعات القصصية التي تقوم بدورها بتحديد مفهوم القصصية الحديثة وبلورتها وتطويره . ولأن ازدواج الروايات الثقافية بالنسبة للقصة العربية عموم ، والقصصية العربية خصوصا ، وصدورها من مسعين مصنفين أحدهما تراثى دفع الكثيرين إلى القول بنظرية انحسار القصصية العربية الحديثة من أصلاب المقامات العربية وقصص الروايات وحكايات البحلاء . والآخر عربى حقا ببعض الكتاب إبان بدايات هذا الجنس الأدبى الساكورة إلى توقيع أعينهم باسم ومواساان المصرى<sup>(١٤)</sup> . ودفع بعض النقاد إلى دعوة بعضهم باسم تشيكوف المصرى أو السورى . الح أقول إن ازدواج المنافع هذا قد ترك بصماته على شكل القصصية ونصيا وحالياها . كما طرح في ساحتها صد البداية قصة لم نعرفها القصصية العربية ، وهي قصة تبرير الذات (أى تبرير هذا الجنس الأدبى لذاته) والبحث عن الحدود . ولوجود هذه القصصية في وعى الشكل القصصى دور ملحوظ في ظهور عدد من الملامح والخصائص

ولا شك في أن هناك عددا من الدراسات النقدية العربية الحادة التي حاولت التأسيس لهذا الفن المزاوغ المعنى على التأطير منذ أصله بحى حتى دراسه الرائدة «قصة القصة للمصريه» إلى الآن<sup>(١٥)</sup> غير أن معظم هذه الدراسات قد وقعت في أسر رؤية نحى حتى الرائدة ونحيطه سبحانه بصورة حتى تمكن معها اعبر بعضها مجرد حاشية موسعة على «قصة القصة المصرية» . بين عدد أن عدد كثيرا منها كان مجموعة من المقالات أو المحاضرات التي جمعت بعد تراكمها في كتاب وقد افترضت معظم هذه الدراسات أن من القصصية التي تتناولها بالدراسة والتحليل في وضح المعالم بين الحدود جلى الخصائص والمقومات . وهذا شىء لا يزال النقد العربى يشكو من الافتقار إليه ومن بدرة الدراسات الحديثة التي ترسم الحدود النظرية لهذا الفن الأدبى . ناهيك عن النقد العربى الذى لا يزال إلى حد كبير - عالة على النقد الأوروبى في محاذ الدراسات النظرية على وجه الخصوص ، والذى يتغنى به الكسل العقل ، ويعتقر إلى الاحتمالات النظرية الخلاقة

ولا يمكن إزجاج باب النظرية النقدية الخاصة بالقصصية العربية إلى حدالة هذا الفن . لأن عصر القصصية في أدبنا العربى يمازج عصرها في عدد من الآداب الأوروبية الأخرى . فلم يخط مصطلح القصصية نفسه باعتباره مصطلحا يدل على جنس أدبى معين مكتبة . حتى في بعض النصوص ، الإحلى حتى درج ماموس أو كسمورد الإحلى هذا المصطلح في معق عام ١٩٣٢<sup>(١٦)</sup> . وكنت القصصية المصرية قد حجت قبل هذا التاريخ بسنوات عديدة . وبفضل جهود المرموقة كندرية الحديثة . في جعل القصصية مصطلحا أدبيا معترفا به في دوائر التفكير كما تمكنت عام ١٩٢٩ من إنتاج عدد من النماذج التي تعد لغة في تصبح ودراسة المرحلة التكوينية والتطور التي تمتد منذ محاولات عبد الله لنديم الأولى . وخاصة في مجموعة محمود طاهر لاشين «يمكن أن» التي تعد إحدى قصصها وحديث القوية ، نموذجنا مختارا في هذا المصالح

ولا نزع هذه الدراسة لنفسها القدرة على داب هذه الثمرة الكبيرة أو عدم تعريف طرق شمل بالقصصية . لأنها سلم بداية أن أى من يدعى تحقيق مستوى يصمم على الترميزات الجامعة العامة . وبأن أن جنوبه بة موبك حامية . ولكنها بضح كأتى محاولة في النقد الطرنى إلى استمراره واقع القصصية العربية . وإلى غضى بعض خصائصها البائية والحالية والتعرف على بعض القضايا الفنية العامة التي طرحها مسيرة هذه القصصية النوعية . وتفاعلاتها المتغيرة مع الواقع الذى صدد بة وساهمت لتعبيره والبرحه إنه ومن هنا فلا بد أن صرح بة بصرف سامعه في هذا الحد ولا حتى محاولة الوصول إلى تعريف بعض عناصر العمل القصصى الأساسى وإتاك كل منها هو المعروف على ملامح هذه العناصر . وطبيعة عملها داخل العمل القصصى . ونوعه التحولات التي حرب عليها على يدي بعض كتب القصصية العربية . وسنحاول أن نحقق ذلك بالاستفادة من إشارات النقد لأدب العربى في هذا المجال من ناحية . ومن كشوف الخصائص العرب وإجرائها الفنية والنصوبية من ناحية أخرى



التي اُسِّمت بها الأُقصُوصة العربية على مدِّ رحلتها مع النور والتطور وتكتسب ظاهرة ازدواج المتاع تلك أهميتها الأساسية عند مناقشة قضية بدايات الشكل الأُقصُوصي العربي في ضوء مناهج علم اجتماع الأدب التي تهتم بالتفاعل الجدلي الخلاق بين الشكلي الفني والواقع الحضري الذي صدر عنه بكل روايته الاجتماعية والثقافية ، وطبيعة القرى الذي يستهلك حصاد هذا الجنس الأدبي ويساهم في ازدهار بعض تياراته أو الإحراز على إطلاقات بعضها الآخر أو تعريقها . ذلك لأن مناقشة قضية البدايات بهذه الطريقة المعيارية ستخرج بنا من تبسُّطات الحداد الأُقصُوصة من أصلاب المقامة ومحاولاتها القسرية لتبرير شكل هي مستقل بالرجوع إلى شكل آخر ظهر وتطور ، تعبيراً عن رؤية وقضايا معاصرة ، وثلية لاحتياجات جمهور معاصر له تقاليده ومواصفاته الثقافية . ومن ثمَّ حساسيته الأدبية المختلفة . كما أنها مستقداً من برانس لادعاء بأن الأُقصُوصة هي أوروپي مستورد بعد حدوده في ثقافة الأوروپية وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يحتر تراثاً شعبياً بالدرجة الأولى . وهو ادعاء غاب عنه حداثة الأُقصُوصة كشكل أدبي مستقل في التراث العربي ذاته . إذ لا تعود بها أكثر المصادر إصرافاً في المذلة في إصغاء طابع القدم عليها إلى أبعاد من القرن الماضي بل إلى حال من الأحوال ، وكتابات إدجار آلان بو ( ١٨٠٩ - ١٨٤٩ ) ويقولون جوجول ( ١٨٠٩ - ١٨٥٢ ) . وهي بدايات أقدم قليلاً من بدايات الأُقصُوصة العربية ، كما أنها عانت مثلها من تعسر الولادة وطول فترة النضج والتطور .

#### التحولات الثقافية والحضارية وجمهور القراء

وبمناقشة بدايات الأُقصُوصة العربية في ضوء التحولات الثقافية والحضارية التي اعتزت المجتمع العربي منذ بدايات عصر النهضة إلى تطور المحاولات المبكرة التي حاولت تحديد الرقعة الفنية والمصمومية التي تقام في أرضها الأُقصُوصة العربية ، نخرج بالمناقشة من حيز هذه التبسيطات كما أن التعرف على دور هذه التحولات في خلق قارئ من نوع جديد يتطعم إلى أشكال تعبيرية جديدة قادرة على أن تهب حاجاته وأحاسيسه أهمية الشكل والمضمون ، يفسر لنا الكثير من الخصائص الفنية والمصمومية التي اُسِّمت بها الأُقصُوصة العربية في مرحلة تطورها المختلفة ، سواء كانت هذه الخصائص ثابتة أم مؤقتة ومتحولة .

وإذا كان معظم دارسي الأدب الحديث يعودون إلى سنوات الحملة الفرنسية العاتلة ، إلى لحظة المواجهة - الصدمة بين الحضارتين الشرقية والغربية عند تحديدهم لبدايات عصر النهضة ، ولحليته ودوافعه الثقافية ، فإن هذه العودة ذاتها تشير إلى أهمية مسألة ازدواج المتاع تلك ، وإن لم تناوئها مباشرة أو تتعرض للنصايات التي تنشئ عنها . ويعمل كثير من الدرسين بحدود هذه النقطة باعتبارها نقطة الانطلاق في مرحلة النهضة الحديثة التعرف على الأمر الذي تركه طبيعة هذه المواجهة المحققة على الأدب الحديث نفسه . خاصة أن معظم هؤلاء يطلقون من مصدرة مبهمة مؤداه أن عملية النهضة أو التحديث هي في جوهرها عملية تعريب ، ومن هنا يبحثون عن جذور الأشكال الأدبية ، أو حتى خصائص الأدبية في العرب نفسه . تاسين أو متناسين أهمية الجدلي العميق

والمستمر بين الأدب والواقع والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المصامين والموضوعات الأدبية ذاتها

وإذا كانت المواجهة - الصدمة قد بدأت منذ النهضة الموحية التي عبر عنها الحبري في كتابه العظيم «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» بحمل دالة مثل «ومن أغرب ملوآيته» و«عن غريب أمورهم» و«هم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة يتتبع منها نتائج لا تسعها عقول أعثالنا»<sup>(٦)</sup> . الخ . فإنها سرعان ما دخلت طور التخصيص والتدقيق والنصوص في كتاب الطهطاوي الهام ، «تخليص الأبريز في تلخيص باريير» . بل إن من يتناول طبيعة هذه النهضة الأولى شيء من التأمل والدراسة يجد أنها اختلطت بقدر ملحوظ من التزعج الذي يحس في طوابعه رهصاً خفياً ، أو انزعاجاً من احتمالات الاضطراب إلى قبول بعض ما تقلعه هذه الحضارة الغربية ، التي أقحمت نفسها عوة على الواقع العربي الطامع من تحفة التحلف العثماني . وليس عربياً أن أكثر التقدير لقبية الأفكار الفلسفية والسياسية والديستورية والعلمية والاجتماعية التي جاءت بها الحملة الفرنسية إلى مصر كانوا من أشد الرافضين للاحتلال الفرنسي ومن أشد الناقدين له وأنشط العاملين على طرده من البلاد ، وهو ماتم لهم في فترة وجيزة لم تزد على ثلاث سنوات . ويجب أن نصيب هنا أن المثقف العربي قد وجد نفسه منذ لحظات هذه المواجهة الأولى وسط بوتقة الأحداث السياسية ، بالصورة التي امتزج فيها عبء العمل الثقافي بالعمل السياسي . «لأن مثقفي الدول النامية يدركون أن مهمتهم الأساسية هي خلق الدولة القومية بالصورة التي يتحد فيها لديهم انصهار السياسي بالملهي الثقافية ... ومن هنا فإن المؤسسة الثقافية دائما ما تتطوى عندئذ على رؤى ومطامح سياسية»<sup>(٧)</sup> وهذا التداخل بين العناصر الثقافية والسياسية في رؤى مثقفي البلاد النامية له أثر كبير على أشكال ومضامين أعمالهم على السواء . وقد أثر ذلك على الأُقصُوصة العربية كما أثر على غيرها من النشاطات الأدبية والثقافية

وعود مرة أخرى إلى جدل التأثير بالأفكار الواردة مع الحملة الفرنسية ، ورفض الوجود الفرنسي ذاته لتجد أن أهم ما قدمته هذه المواجهة الصدمة هو إحيائها للروح الوطنية وإيقاظها للصير لقرى بعد سبات طويل .<sup>(٨)</sup> وقد كان لكلمات تاسين في مشوره الأول دور يفوق ما أرادها بها من أن تكون مجرد كلمات إنشائية طيبة تملئ مشاعر المصريين وتبريد همى الفرنسيين إلى مصر . فقد لمست هذه الكلمات وقراً حساساً في عوس المثقفين المصريين وخاصة تلك العبارة التي تقول «ولكن بعونه تعالى من الآن فصاعداً لا يئس أحد من أهالي مصر عن الدخول في المناصب السامية ، وعن اكتساب المراتب العالية ، فالعلماء والفصلاء والعقلاء يهيم سيدرون أمورهم ، وبذلك يصلح حال الأمة كلها»<sup>(٩)</sup> . هي هذه العبارة اعترافاً بدم بدور المثقف وإشارة صريحة إلى حيوية هذا الدور وضرورته . وهي إشارة تلوح بلامح الوعي العميق الذي كان موجوداً بالفعل قبل وجود تاسين ولكنه كان يفتقر إلى بشرة التي تطلقه أو الصياغة التي تمجده الشكل والمعنى

ومن هنا تصبح . منذ البدايات الأولى لهذه المواجهة - الصدمة أن ما شده شيء وما صنع عنها شيء آخر . يدعوت سحج المصريين من

حيث أرادت استأنتهم وقت عصيم وإن تقدير أهمية المؤثرات العربية لا يعمى بأى حال من الأحوال الاستسلام لها ، بل يتطلب بالترجمة الأولى مقاومتها حتى تتحقق الاستعادة الحقة لها . ومن جدل هذه المناقشات برزت الطبيعة النوعية الخاصة للهبة العربية التي كانت تأخذ عن العرب ، كارهة وحذرة أو حرجلة . وتريد في جميع الحالات أن تسربل هذا الأجد يرداء من الاجتهاد أو محاولة التأصيل ، مبررة ذلك مرة بأن للجديد جذورا في تراثنا القديم ، أو بأنه بعض من بضاعتنا التي ردت إلينا

ومما كانت نوعية هذه المبررات وقدرتها على الإقناع غابها لا تعدو أن تكون نوعا من الشفقة المتعمقة ، أو على أحسن الفروض التأويلات أو التبريرات العقلية العقيمة إذا ما قورنت بصلاية نتائج أى دراسة تستخدم مناهج علم اجتماع المعرفة في محاولة تفسير هذه الهبة الثقافية أو تحليل ظهور الأجناس الأدبية الجديدة التي انبثقت عنها . فليس مقبولا إرجاع ظهور الأجناس الأدبية الجديدة إلى جذور تراثية مهجورة ومجاهل دور لتعبيرات والتحويلات الثقافية التي انتابت الواقع العربي وساهمت في تعبير الدوق الأدبي وفي إثبات حساسية هبة جديدة . فقد انتابت عقول المثقفين العرب في عصر الهبة نفس التحويلات والتعبيرات التي تعرضت لها مدتهم وتناولت تاريخهم .<sup>(١١)</sup> ولذلك لا نستطيع إغفال الدور الذي لعبته عملية التمددين العمرانية في القرن الماضي حيث ازدهرت مدن عربية كثيرة كقاهرة والإسكندرية وبغداد وبيروت ودمشق وتضاعف عدد سكان في تعبير رؤى متفق هذه المدن وفي مواضعهم بتحديات ومشاكل جديدة . فإذا أخذنا مصر على سبيل المثال مسجداً لله بين تعدادي ١٨٨٢ و ١٨٩٧ تحت المدن التي يزيد عدد سكانها على ٢٠ ألف سمة بنسبة ٦٨٪ يبين راد السكان عموما بنسبة تقل عن ٤٣٪ وفي عام ١٨٩٧ شكلت هذه المدن ١٣٫٦٪ من تعداد سكان مصر<sup>(١٢)</sup> وما إن جاءت عشرات هذا القرن حتى أصبح سكان المدن أكثر من ١٨٪ من المجموع الكلي للسكان . واستمر هذا التيار في التوسع حتى أصبحت القاهرة وحدها الآن مقام أكثر من ٢٠٪ من سكان مصر ، وأصبح حوالى ٥٠٪ من السكان جميعا يعيشون في المدن .

وبمبح سريع لبدائيات الأقصوصة المصرية سنجد أن عالم المدينة قد احتل مكان الصدارة فيها بشخصياته ومشاكله وقضاياها . وأن حجمه في عالم الأقاصيص يفرق كثيرا حجمه في الواقع . وليس هذا بغيره لأن قراء هذه الأقاصيص كانوا في الغالب الأعم من سكان المدن ، حتى ولو كانوا من القادمين إليها من الريف

ولا يمكننا أيضا تجاهل دور التعبيرات الجديدة التي انتابت نظام تعليم مند عصر محمد علي (في مصر) والتي بلغت ذروتها في عصر إسماعيل في خلق متفج جديد وهاري جديد له تطلعاته وهوميه وقدراته المتشيرة . أو الإحراض عن دور الصحافة في تعبير جمهور القراء كنيا وكيميا وفي تحوير وتعديل توقعاته وقاموسه واحتمالاته . أو إعمال دور الهبة الثقافية الشاملة التي عاشتها مصر في عصر إسماعيل . حيث أصبحت المكتبة والمطبعة والمدرسة والصحيفة والمسرح من أدوات العصر لأسمائية ، التي ساعدت على ظهور قارىء جديد . ومن ثم امتدادت أشكال جديدة من الكتابة تلت احتياحات هذا القارىء المتغيرة

وقد تميزت هذه الفترة التي جرت فيها تعبيرات الذوق الأدبي والحساسية الفنية بهوع من التعايش بين مرحلتين غير متعاضتين عادة من مراحل علاقة الإنتاج الإبداعي بالجمهور ، وهما مرحلة رعاة الفنون . وكان إسماعيل نفسه من أبرزهم - الذين يؤيدون الفن ويرعون متعبيه ويشكلون الجمهور الذي يقدم إليه ، وهذه مرحلة الجمهور البرحواوى الذي يصبح فيه منتج الثقافة من أصحاب المشروع الحر إذ يكسب قوته من بيع المنتج الثقافي للجمهور . لا يعرفه<sup>(١٣)</sup> وقد ساهم تعديش هذين النظامين في ازدهار الآداب والفنون في هذه الفترة . ومن هنا فليس غريبا أن يردهر المسرح والموسيقى والكتاب والصحيفة والترجمة والرسم وغيرها ، وأن تشهد الفترة ذاتها ظهور الأشكال الحسية الأولى للأقصوصة المصرية . ولم تكن هذه الهبة الأدبية مبتنة الهبة بأى حال من الأحوال بجمهور القراء الجديد الذي تربى في المدارس المدنية وأصبح بالتالى غير مؤهل لقراءة الكتب البصرية ، أو بالأحرى استهلاك المادة الأدبية التي طاك استعدها أبناء التعليم الدينى بشغف ومثقة . فن السليم به أن اتساع رقعة جمهور القراء التدرجية تؤثر على الأدب الذى يقدم اليهم<sup>(١٤)</sup>

وبضيف عبد الله النديم في مقاله الهام «طريقة الوصول إلى الرواى العام»<sup>(١٥)</sup> إلى هذه العناصر التي ساهمت في نحو جمهور القراء وتغير ذوقه وحساسيته عصرين آخرين هما الاتصال بالأفكار الأوروبية وبروغ الوعى القومى والوطنى . وقد كانت للترجمة سبيل المثقف العربى العام إلى الاتصال بالأفكار الأوروبية ولاتالى أهمية الترجمة في هذا المجال من أنها توسع اهتمامات القارىء وتقدمه إلى أشكال وأمكار ما كان باستطاعته أن يعرفها بدونها محسب ، ولكن أيضا لأنها تسمى قدرة اللغة على التعبير وتعبير من استعاراتها وصياغاتها ، ولأن أمة ما تترجم عادة ماتوشك أو على الأقل تأمل أن تألفه . ومن هنا تتأثر الترجمات بميول جمهور القراء وحلبيته الثقافية وفالترجمات عادة يخلقها جمهورها . لأن القارىء العادى يريد أن يجد في الترجمة نوع الخبرة التي يستطيع أو بالأحرى يريد أن يجد فيها فكرته عن الفن ، وهى الفكرة التي استخلصها من أدبه هو<sup>(١٦)</sup> كما أن الترجمة تعبير الذوق الأدبي أو على الأقل تساهم في تغييره لأنها إما أن تأتى بالقارىء إلى عالم العمل الأدبي المترجم ومستواه ، أو تتنقل بالعمل إلى عالم القارىء ومستواه . وفي كلتا الحالتين هناك عملية تعامل مستمرة بين العالمين ، وهى عملية لا بد أن يترك بصانها على العملية الثقافية ذاتها .

غير أن أهم الظواهر التي تركزت على انتشار ظاهرة الترجمة ، والترجمة القصصية على وجه التحديد ، مد بحارب الطهطاوى ومحمد عثمان جلال الرائدة حتى بدايات هذا القرن ، هى بلورة لغة جديدة أحدثت تنأى تدريجا عن سجع المقامات ولغة الودر وتقرت من لغة القصة التي مستحدث مما بعد عن طبيعتها وحصائصها ، وتقديس القارىء إلى بعض تقاليد السرد القصصى ومواضعاته الخاصة بالتصور العام لهية القصة من بناء وحبكة وشخصيات . الخ . ولا شك أن كثرة الترجمات القصصية واستمرارها وظهور عدد من السلاسل الشعبية التي تعتمد كنية عليها للدليل على عطش القارىء إلى الكتابة القصصية ، وهو عطش مالت رواد القصة في مصر والوطن العربى أن حاولوا إشاعه مند بدايات

هذا القرن <sup>(١٦)</sup> فاهيك عن أن شيوع الترجمات كانت أرضاً خصبة للكتاب المختص.

وقد لعبت الترجمة ، مع ازدهار الصحافة التي أصبحت واحدة من أهم المؤسسات الثقافية الكبرى منذ عصر إسماعيل ، دوراً بارزاً في كسب العديد من القراء للكتابة القصصية . وكان للصحافة دور ملحوظ في تربية عادة القراءة دائمة وهي عادة ما لبثت أن تمت بشكل ملحوظ حتى في سنوات الطور الوطني والثقافي . فالبرغم من أن عدد الصحف العربية التي ظهرت في عصر إسماعيل لم يتجاوز ٢٧ صحيفة فقد ارتفع عدد الصحف في الفترة الممتدة من حين إسماعيل عام ١٨٧٩ حتى نهاية القرن إلى ٣١٠ صحيفة <sup>(١٧)</sup> . صحيح أن عدداً كبيراً من هذه الصحف كان قصير العمر ، لكن مجرد ظهورها بهذا الكم الكبير يؤكد كيف أصبحت الصحافة وسيلة اتصال جماهيرية تسي بالقطع وعي القارئ عما يدور حوله وتوظف حسه القومي وتساعد على بلورة دوره وتحديد طموحه في المجتمع الذي يعيش فيه .

وقد ساهمت هذه العوامل جميعاً في خلق جمهور جديد يحصل النفع السهلة المباشرة البسيطة التي عودته عليها الترجمة والصحافة ، فإذ كانت له - بسبب نوعية تعليمه - القدرة على تدقيق المحسنات البديعة والبلاغية المتقدمة ، أو حتى إدراك وجودها . ويحس إلى أشرف من العقلانية في تفكيره بصورة حورت الكثير من أفكاره ورواه . وإلى لم تخلصه كلية من آثار العقيلة العميقة أو الفكر الخرافي . وبميل إلى الالتصاق بالواقع والرغبة في فهمه بصورة أكثر عمقا ووضوحاً . وقد ترجمت هذه الميول نفسها من الناحية الأدبية في الاهتمام التدريجي باللغة البسيطة المباشرة . وبالاعتمادات المنطقية التي تستلزم تسلسلاً منسجماً واصحاً في تطوير الأحداث وتدعيمها ، وبالرؤية الواقعية التي تنفر من الخوارق والمعجزات ولا تميل إلى المبالغة في أدوار البطولة الأسطورية بل تنسج على الشخصيات البسيطة التي تشبه القارئ وتأتي عن الشخصيات الخارقة التي لا يعرفها إلا في الخرافات ، والاحتفاء بالتجربة الفردية في الأدب بحيث يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للحياة .

وظل هذا الجمهور الجديد - كشكله القديم - محافظاً من الناحية الأخلاقية . فتميز القيم عسيرة شديدة البطل . يريدونها بطلاناً انتشار وقوة المعايير الدينية بين القراء . لكن قيم هذا الجمهور الجديد الخالية كانت معاصرة لزمانه . لأنه لم يستمدّها من ماريات التراث الشعبي في عكاظ أو أمرد حيث يلعب الإلقاء وجزالة الألفاظ وجمال حرسها اللو . وإنما من خمس الكلمات المطبوعة التي يقرأها على حدة ويقلب في عقله دلالاتها ومعناها . وكان طبعاً أن تظهر أشكال جديدة للكتابة استجابة لكل هذه التحولات ، وكانت القصصية أحد هذه الأشكال بل من أهمها .

وقد ارتبط ظهور القصصية العربية بالواقع الذي صدف عامه وتصادف معه منذ بداياتها الخفية الأولى في حصول عبد الله النديم الهديبة في « التكملة والتبكية » و « الأستاذ » وهي الكتابات التي حددت لأحد أهم حرك محققها كل المحاولات القصصية الأولى حتى مرحلة التنبؤ والنموح في عشرينيات هذا القرن والتي تشعبت بعدما

ماراتها وتعددت اتجاهاتها في ميدان القصصية . ولم تكن مصادفة أن يجدد عبد الله النديم الذي التفت في شخصه كل العناصر الصاعدة هذه الحساسية الجديدة الأرض الفنية والمصنوعة التي عامرت فيها القصصية طوال سنوات التكوين ، وأن يرمى منذ البداية لسات الأرباب العسوي بين القصصية والواقع . وليس هنا مجال التعرف على تحديات هذه الاتجاهات وشواهد ، ولكننا قد سر إلى بعض عناصره في معرض تدويننا لعدد من قصص القصصية استأثرت بالاهتمام .

### ماهية الشكل القصصوي واختلافه عن الشكل الروائي

تعرضت القصصية في الأدب العربي إلى بعض الإهمال من وصفي النظرية الأدبية الذين لم يهتموا اهتماماً كافياً بدراسة المبررات النظرية هذا الشكل الأدبي سواء من الناحية الفلسفية أو الجمالية ، في الوقت الذي يتم فيه الكثيرون بدراسة الرواية من هذه المنطلقات النظرية الهامة <sup>(١٨)</sup> كما شكك البعض في قدرتها - كشكل هي - على استيعاب عالم لشجرة الإنسانية بمصنوعاته واتساعه وتعقيداته . وانتهت كشكل أدبي بتحديد الكاتب وتصديق إطار رؤيته . فكانت القصصية الحديثة مضطراً إلى رؤية العالم بطريقة معينة ، لا تنسج من مناخ الأرملة المعتاد لحسب ، ولكن من طبيعة الشكل الأدبي للقصصية الذي يسمح إلى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة احتزالية إلى عناصرها الأولية من هزيمة والخراب <sup>(١٩)</sup> . ومع أن هذا الانهماء يتسم بالتجني والحجب فيه يشير إلى مسألة هامة وهي دور الشكل الأدبي في تشكيل التجربة الإنسانية في بطنها . ولا أقول معه باحتراف - بصورة تبدو معها التجربة الإنسانية في انفس معبرة في النوع للتجربة حياتية . وإن شئت في حد كبير فالشكل الأدبي ليس وعاءاً للتجربة ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكلت في هذا السق المعين . ومن هنا فإن الشكل نفسه رؤية وموقف ومصنوع . ولا تخور محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينظر عليها أو للمصنوع الذي يقدمه أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة .

وهناك قدر آخر من الظلم الذي تعرضت له القصصية من طعن مقارنة بالرواية . صحيح بعض المدعين عن هذا الشكل الفني المصنوع الحق بسلطون بأن « حروقة الأعمال القصصية لا تصبى الروايات العظيمة من حيث قدرها على وصف تعقد وتعدد الكثير من التجارب البشرية ذات الطبيعة العريضة » <sup>(٢٠)</sup> . وهو تسليم مطلق وإن بطوى على معاملة أساسية تقتصر أن « تعيد والانساج » هو جوهر لتجربة الإنسان في حين أنها ليست تجرد هذه تجربة ولا أكثر قصصاً أهمية والحجم في النص بس صبر التعقيد والامير . بعض بقصائد لغالية القصصية تعوق في عمقها وأهميتها بكثير من محاولات شعرية حديثة وتستطيع القصصية أن تشبع في العمل د حد غايه من تركيز والكداه والشاعرية . وأن تحافظ على هذا المساح يعني وعي مع العمل القصصوي بصورة لا تفر غير الكثير من الأدب جيد .

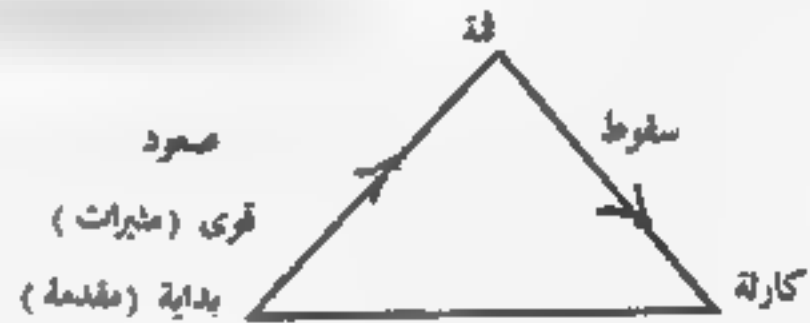
وقد حسم لسان الشكل الرومسي انجيباوم هذا الحدث العظم بين القصصية والرواية عندما أعلن « أن القصصية والرواية ليسا شكلين مختلفين نوعياً فحسب ولكنهما متماثلان أيضاً فالرواية شكل توليفي -



سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكتت بإدماج المادة الأخلاقية والسلوكية فيها . أما الأقصوصة فإنها شكل أساسي وأولى - وإن كان هذا لا يعنى أنها شكل بدائي . وتستقى الرواية مادتها من التاريخ والخرافات أما الأقصوصة فإنها تستمد عالمها من الحكايات والخرافات والأساطير . فالخلاف إذن خلاف في الجوهر ، خلاف في المصباح أو الأساس ، وهو خلاف مشروط بالتمايز النوعي الأساسي بين الشكلين الكبير والصغير<sup>(٢١)</sup>

وهذا الجسم أهمية بالغة لأنه يقضى على الخلط بين شكلين شاع لاحتمال أن أحدهما تصغير للآخر أو احتصار له ، ولأنه يرفض مبادئ أحد الشكلين بمصطلحات الآخر ، ليس فقط لاختلافها نوعياً ولكن بصا لتناقضها من حيث الجوهر والمبدأ ، ومن هنا فإن للمصباح التشابه فيها طبيعة تشابه تباين جذرياً . فالتشابه عرضي وسطحي وتنطوي في جوهره على اختلافات عميقة كثيراً ما أدى الوقوع في شرك التشابهات العرضية إلى اعتمادها ونجاعتها ، أو على أحسن تقدير إساءة فهمها وتشويه ملامحها الحقيقية

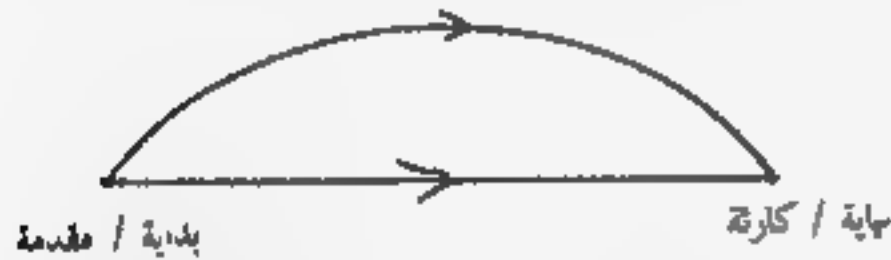
وإذا كان نقد الرواية - وله تراث ثري خصيب - قد نهض في كثير من أساسياته الجوهرية على لبات البناء الأرسطي الشائع لنقد المسرحية وعتمد على فكرة مثلث التطور من بداية وقعة وسقوط كما في الرسم التالي<sup>(٢٢)</sup>



فإن نقد الأقصوصة لم ينج تماماً من أنشطة هذه الفكرة الخلالية فالرواية تنطلق من بداية ما ، وسواء أكانت حقيقية أو مفترضة فإنها بداية يتم بها صعود إلى ذروة ، على مسار الصلح الصاعد في المثلث ، وهو صعود تلعب فيه عدد من القوى والمثيرات دوراً بارزاً حتى يصل الموقف إلى ذروة تحتم بالطبيعة أن يحمى بعدها الانحدار ، ولذلك كان من المتوقع أن ينتهي السقوط إلى سفح كارثة ما . وهذا المثلث ليس إلا الإطار الشكلي العام الذي يتكرر في معظم المصيح البنيائية المختلفة ، الذي يحاول أن يبسط الشكل وأن يجرده إلى مكوناته أو إطاره الأول . قد يكون الصعود أو السقوط أخلاقياً وقد يكون اجتماعياً أو نفسياً . الخ ولكنه في صورته التحريضية صعود أو هبوط

ويحاول نقد الأقصوصة أن يسي في كثير من صياغاته فكرة المثلث هذه ، ولكنه يسي في الواقع مثلثاً صعباً لا مثلاً صلياً . إذ ينطلق فيه الشكل من البداية إلى السقوط مباشرة على الصلح العائد في هذا المثلث

مفترضاً وجود الذروة أو موتاً إليها باعتبارها حراً من تاريخ الوقف الذي يتناوله . ومن هنا فإننا لا نتعامل مع حط مستقيم . ورغم أن الحركة تبدو وكأنها حركة مباشرة من البداية إلى الكارثة مرة واحدة فإنها حركة على أصلاص مثلث ، أو بالأحرى هلال تنتشر على صحنه العلوي مجموعة من الدرى الصغيرة التي لا يعنىها الموقف (سواء كان حدثاً أو شخصية) باعتبارها ذرى بل يكونها نقاط صعود غامض كثيراً ما نساهاهم في خلق درجة من التوتر والتناقض



ويحاول إيجيباوم أن يؤسس نظرية الأقصوصة على هذا الافتراض الصعي وإن لم يشر إليه إطلافاً في دراسته عندما ينادي بضرورة إساءة الأقصوصة على أساس من التناقض ، من فقدان التساوق ، من الخطأ ، أو التصادم .. الخ<sup>(٢٣)</sup> ومن هنا يقول هذا الناقد الشكل الروسي بأن جوهر الأقصوصة ، وأقصوصة الحدث على وجه التحديد ، هو في «حشدنا لكل نقلها في اتجاه النهاية ، إنها كاتقابلة التي تلقى من طائفة يكون هدفها الأساسي هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقتها الانفجارية»<sup>(٢٤)</sup> . وبسبب ذلك التركيز على لحظة النهاية من عاملين أساسيين أولهما افتقار الأقصوصة إلى الذروة البائية ، ومن هنا تتحول النهاية إلى البديل التالي لهذه الذروة المفقودة ، وثانيهما أن مصطلح الأقصوصة عند إيجيباوم «يشير فقط إلى الحكمة وبغرض مريب من شرطين أساسيين . صغر الحجم وتركيز الحكمة المؤدية إلى النهاية . وهذا الشرطان يؤديان إلى إنتاج عمل متميز في غيابه وأدواته عن الرواية»<sup>(٢٥)</sup>

والافتقار للذروة أو غيابها ليس مجرد خلاف في الشكل ولكنه خلاف فلسفي جوهرى لأنه ينشأ من عادية كل العناصر الملحمية ويأتى إليها بالكثير من الملامح والعناصر المساوية كما أنه يجعل الحركة داخل العمل الأقصوصي حركة متوحجة نحو النهاية التي تكتسب في الأقصوصة أهمية بالغة ، لأنها المخطط التي تتجمع فيها كل العناصر البائية ، والتي تكتسب بها مميزات وجودها ومعناها ووظيفتها . فإذا كان للأقصوصة محور مهم هائلاً ، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدحور في ثنايا العمل الأقصوصي كله . وتبدو هذه المسألة واضحة جلية في أقاصيص الحدث ، ولكنها تنطق أيضاً على الأنواع الأخرى من الأقاصيص . ويسبى ألا تنهمق النهاية أبداً على أنها ذروة ، أو حتى عن أنها لحظة نور ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حورها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصي

ورعما كان غياب الذروة في الأقصوصة وراء دعوة فوانك أوكوبر إلى أنها صورة الجماعات المعمورة المقهورة التي تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة المادية والروحية والتي

تضطر حياتها إلى أية درى يمكن التحويل عليها ، اللهم إلا ومصاب حافظة في ماضى صحيح ، تنهم أساساً في تصويب إحسانها بالنسبة وإرهاق وعيا غير ملود هو العنصر الذى يخلق التور ويمكن للحياة المعمورة من حق موقف أنصوصى أو بالأحرى شكل أنصوصى

وتتطلب مطلق هذا الشكل الكبير من الخصائص والشروط التى يمكن كشفها والتعرف على ملامحها عند بنى الحدل بين الأنصوصة والرواية ، ويتم التسليم بأنها قائلان أساس متميزان فالفرق بينهما ليس فرقا في القلب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القلب .. بمقدار ما هو فرق إيديولوجي<sup>(٢٦)</sup> ومن حسن الحظ أن الأدب العربى الحديث لم يعرف من الحدل بين الأنصوصة والرواية إلا الشيء القليل ، ربما لأن تقدير النقصات قيمة راسخة في تراثه ومن هنا لم يمتنع إلى إقناع كبير بأهمية هذا الشكل الصغير أو بحاجاة بقدرة عن التعبير والإقناع

#### تقليد ومواصفات الشكل الأنصوصى

لأى شكل من تقاليد ومواصفاته ، شعرة الخاصة التى لا يستطيع بدونها لتوصيل ، نحوه الخاص وقواعده التى يستحيل فهم لغته الخاصة بدون الإلمام بأساسيات هذا النحو وقواعده . فالتقاليد بالقصة الشكل التى كالنحو بالنسبة للغة ، أو - بمصطلح النقد البالى - كاللغة بالنسبة للكلام . وإذا كان البناء اللغوى بناء كاملاً في أى لحظة معينة فإن تقاليد القصة تختلف عن ذلك قليلاً في أنها كاملة ومنحولة دائماً بالابداء القصصى بطبيعته يحو دائماً إلى توسيع أفق هذه التقاليد وإن لم يتحرر بدأ من أساسياتها . ولابد من توافر درجة من الإلمام العام بهذه التقاليد في أى مجتمع ما حتى يظهر فيه القصة على إطلاقه . وما أن تظهر أشكال القصة المختلفة حتى يبدأ كل شكل في تكوين أجروميته الخاصة وفرز عناصرها من بين العناصر المشتركة بين مختلف صروب القصة .

وقد أخذت تقاليد الأنصوصة المصرية في التطور والتطور على مد رحبة الأنصوصة من مرحلة البدايات الحسية في العقدين الأخيرين من القرن الماضى وحتى الآن أى على مدى قرن كامل من الزمان وأول هذه التقاليد تتعلق بمهابة العمل الأنصوصى وعلاقته بالواقع . وقد بدأت ترى محاولات أحسن وهى محاولات عبد الله النديم مبرزة أن بعض صورة عروعرية للواقع ، وأنها وسيلة لمحاولة قاعدة حريضة من القرء بلغة غير لغة الأعلى التى لا يفهمها إلا حصة صغيرة من دوى الثقافة العامة . وكان البحث عن هذه اللغة بحثاً عن شكل ، وعن صاعه جديدة لأفكاره ورؤاه التى تكوّن في بونقة الاهتمام الحاد بقضايا مجتمعه والزعة المصقة في صب دور هام فيه . ومن هنا كانت مقالته الانتدحه لأولى في التيكيت والتيكيت حريته الأولى عن طبعه هذه اللغة الموحية التى استحدثها عندما تحول «هى صحيفة أدبية يهدية تنوع صيت حكما وآداباً ومواعظ وفرائد ومضحكات بعبارة سهلة . وتصور الحوادث والوقائع في صورة تراجيح إليها النفس ويحيل إليها القلب ، ويحرك ظاهرها المستهجن أن ياطها له معان مألوقة . يتهلك نفاها المخلق بأن تحته جمالاً يمشق صجوها تيكيت ومدحها تيكيت . فلا تنكر عليها ما

تحدثك به قبل أن تطيقه على أحوالنا . فإلى إلا نفاثات صدر ورهفات يصعدنا مقابلة حاضراً نأصينا»<sup>(٢٧)</sup>

مد هذه الانتاحية المأكرة يتحدث عبد الله النديم عن بعض مايصح فيها بعد من تعاليد القصة الأساسية لأنه يشير إلى ما يمكن تسميه باللغة الإبتائية ، ويتحدث عن وجود أكثر من مستوى ، حد للمعنى في العمل وعن التشويق والسرد القصصى ، وعن اللغة السهلة وحتى شيء هام إذا ما درس بلغة العصر المثقفة بالزخارف والخصات النضطية . وعما يمكن أن مدعوه - بالمصطلح المعنى الحديث - المقامه . وكلها عناصر تشير إلى بحق تصور جديد للكتابة

لكن أهم ما يطرحة النديم في هذا المصطلح هو سيمونان ما يدعو على صفحات حريته - التى لم يكن حريته إبحارة بامعنى بدى نفسه اليوم . وإنما كما يقول هو صحيفة أدبية تهديفة تشر أشياء سب بالقصص الدالى والأليجورى التعليمى ينطبق على أحوال ، وبصور واقعة بمعنى أن مقدمه ، التيكيت والتيكيت ، ليس قصصاً وحكايات وإنما مادة واقعية فإذا علمنا أن العدد الأول الذى استشهدنا بافتتاحيته قد ضم أربع قطع من هذه الفصول التهديفة كما سمها بنفسه في «الأساطير» التى هى خليط من القصص البدالى والأليجورى التعليمى هى «محلى على لسان بالافرنجى» و«عزى هرنج» و«سورة الأبطال» و«خطة التقليد» أدركنا أهمية دعم النديم بأن وما تحد شانه بطى على أحوالنا» ويصيح من «مقابلة حاضراً نأصينا»

وإذا كان النديم - الذى لم يزعم يوماً أنه يكتب قصصاً - قد هنر تأكيد وثافة الصلة بين ما يكتبه والواقع الذى صدر عنه فإن إبراهيم المولى عندما بدأ عام ١٨٩٩ بشرى جريدة «مصباح الشرق» سلسلة من المقامات المعاصرة على غرار ما فعله ابنه في العدم السابق حتى مقاماته «مراة العالم» أو «حلبت موسى بن عمام» ويبدو أنها كانت تنكس بالعمل على مرآتها الصقيلة صورة العالم من حوله بطريقة راسخة دفعت الإنجليز إلى منعه من مواصلة نشرها بعد أعداد قليلة وحدث سبب عنف نيرتها الاجتماعية ووضوح سخريتها البامية من الاحتلال الأحمى والأوضاع السياسية المتردية .

وقد استمر كتاب القصة المصرية . رواية وأنصوصة في تأكيده واقعية ما يقدمون إلى القراء معتبرين أن هذا التأكيد جوار مرور أسسهم لأعمالهم . وبعد أن نضجت الأحوال القصصية قليلاً أخذ هذا التأكيد في التصريح هو الآخر وأصبح مقدمة مفصلة للعمل تارة ومقدمة متصلة به أخرى فقد أخذ كتاب الأماصيص يكتبون مقدمات صافية لأعمالهم بشرحون فيها ما يريدون تقديمه للقارئ ومحاصروه في بعضها عن الأنصوصة وأصولها ومقوماتها<sup>(٢٨)</sup> كما بدأوا عدداً من أقاصصهم بمقدمات أو تمهيدات تحكى كيف انحدث إليهم مادة القصة من فم أصحابها مباشرة أو قلا عن مذكرتهم ورسائلهم وكان يكتب مقدمت بالبرهنة على أن قصته حقيقة

وقد واصل عدد كبير من كتاب الأنصوصة هذا التقليد مثل محمد محمود يعقوب وعيسى وضحاها عبيد وعدد من أعضاء المدرسة حدث

حقى جاء محمود طاهر لاشي فاجتث هذه المقدمات كلية من الأناصيص  
دنيا وأنى أن مكعب لمجموعاته الأناصيصية أية مقدمات نقدية ، تاركا  
هذه المهمة لأصدقائه من القاد . فقد تحول الافتراض بعد تأكيده عبر  
عشرات المدح إلى تقليد .. إلى عرف بين الكاتب والقارىء على أن ما  
يقدّمه يس واقع بالكمال ولكنه عمل قصصى له علاقات بالواقع وله  
مصدرة عنه في الوقت نفسه . ومن هنا فإن الأناصيص الحقيقية قد  
استمتت عن كل هذه المقدمات وأصبحت تقدم نفسها من البداية على  
"بها أنصوصة لها استقلالها وظا تقاليدها .. فما هذه التقاليد ؟

إذا كان حذف كل المقدمات غير الضرورية عن صدق الأناصيص  
وراقصها قد أصبح من وليأت العمل الأناصيصي فإن الاختزال والإخبار  
عن طريق الإيجاز أو التلخيص هو التقييد الأول للعمل الأناصيصي . لأن  
هذه الطريقة المختلة الموحية في القصص هي التي تشحن الحملة الواحدة  
باعتديد من المعاني والإحالات ، وتمكن الأناصيص من تكثف عالم  
كامل في بضع صفحات . حد مثلاً الجملة الافتتاحية في قصة تشيكوف  
( لسيده صاحبة الكلب ) - " قبل إن وجها جديدا قد شوهد على  
أرسي ، سيده ومعهما كلب صغير " - لأن كمية المعلومات التي نحرقها بها  
هذه جملة الموجزة خير دليل على قدرة الاختزال والتلخيص على أسر عالم  
بأكمه في قصة حمدة من البكيات - " إنا نعرف صمسا أن المشهد يدور  
في أبناء وأن هذا الميناء يقع في مدينة ساحلية جميلة لأن البنيات  
لا يسن بكلايين على أرصفة الموانئ التجارية الكبرى " وأن الجو  
رخي ، والفصل معتدل ، وربما كان الوقت صيفاً أم حريفاً . ونعرف  
بصا أن هذه المدينة الصغيرة هادئة لا يزورها كثيرون من الغرباء بل أن  
الواحد لا يلاحظ الوجوه الجديدة في مدينة كبيرة مريحة كبريتون  
وعلاوة على ذلك فإن تعبير " قبل إن " يوحي بأن هناك بعض الثروة  
والقبيل والقال قد تدولت في جر هادى في هذه المدينة العامة . ونعرف  
بصا أن شخصا ما قد استيقظ من ملل حياته ورتابتها على هذا القبيل  
والذل ، وأبنا سنعرف الكثير عنه .. أقول عنه لأن من الطبيعي أن يكون  
الشخص الذي يهتم بالثروة من النساء رجلاً " (٢٩) . كل هذا نعرفه من  
تلك الجملة الافتتاحية القصيرة .. ونعرف معه وسببه أهمية هذا  
الأسلوب الذي يعتمد على الاختزال والتلخيص .

ومن تقاليد الأناصيص التي مرمها من هذه الجملة الافتتاحية  
بصيرة أن إبلاغ المعلومات إلى القارىء لابد أن يتم بأكثر الطرق  
لا مباشرة وجيا . صحيح أن القارىء الكسول قد لا يته إلى  
المعلومات التي تنقلها إليه القصة بهذه الطريقة وقد يجب عن طلته بعض  
ما يريد الكاتب أن يوصله إليه . غير أن على كاتب الأناصيص أن يتصور  
دائماً أن قارئه مرهف الحس متوقد الذكاء ، وأن أقل إشارة تكن لقل  
صيريد الكاتب أن يقدمه إليه ، وأن هناك شفرة خاصة من الإيماءات  
الحية التي قد لا تلاحظها العين غير المدربة ولكن قارئه يعرفها حق  
المعرفة . فالأناصيص كآحدث الأشكال القصصية القصيرة تستطيع أن  
تفترض " أن كل ما عبر عنه بوصف في الأشكال القصصية المقدمة  
مفهوم ومتعارف عليه في هذا الشكل الجديد " (٣٠) ومن ثم فلا داعي  
لذكره على الإطلاق سواء أكان ذلك في أسلوب السرد أو تعاقب  
الأحداث أو الإشارة إلى مكونات مشهد أو موقف

وأهم ما تنافى معظم الأناصيص عن ذكره وإن تفق الجميع عليه  
هو ذلك التقليد الذي تنطوى عليه الأناصيص كشكل أدبي .  
فالأناصيص داتها تقليد أدبي كبير يفترض أن الحياة ليست متصلة  
ولكنها منقطعة أو متجزئة " (٣١) وأن هذا المنقطع أو الاجتزاء ليس مجرد  
قطعة أو جزء من الحياة ولكنه الحياة ذاتها في توهجها وشموها وعرايتها  
وكليتها معاً . إن الأناصيص تزعم أن هذه الأجزاء المنقطعة من الحياة  
تحدث عن الحياة كلها وترب عنها . وحتى تستطيع هذه الأجزاء أن  
عحق ذلك فعل الكاتب أن يضعنا بأنه يعرف هذا الجزء - الكل الذي  
يقدمه معرفة حقة ، معرفة تستند على خبرة به وإدراك بما تتصل به من  
حقائق علمية أو تاريخية .. الخ

ومعرفة الكاتب العميقة بهذا الجزء - الكل الذي يقدمه له ، أو على  
الأقل إيماناً بأنه يجوز على هذه المعرفة هي التي تمكن الكاتب من  
محاكاة مجموعة كبيرة ومركبة من الانفعالات والتجارب والخبرات الحسية  
والأفكار الراسخة أو المقبولة والتي يفترض وجودها جميعاً . وإذا م  
يستطيع القارىء الاستجابة لهذه المحاكاة بسبب خبرته الخاصة فإنه لن  
يعلم الكاتب فيها كاملاً " (٣٢) فالكاتب بمحاولته لأن يقدم الكل من  
خلال الجزء بشير - عبر شفرته القصصية الخاصة - إلى عالم مختزن من  
المعارف والأحاسيس التي تمكن القارىء من الاستجابة إليه .. وهو عالم  
غامض مبهم ولكنه موجود وينبع باستمرار عبر تجربة الكاتب مع  
القارىء وإسهامه في إضاءة بعض جوانب هذا العالم الثغرى الغامض  
للهم المحتفل الذي ما تلبث أن تدب فيه الحياة ويهتف القارىء . هذا  
لقد شعرت بهذا ، أو هذا هو الأمر بدو . إني لم أفهمه هذا لوصرح  
من قبل ! وغير ذلك من التعريفات الداعية التي تصاحب عملية  
القراءة - الاستجابة عادة

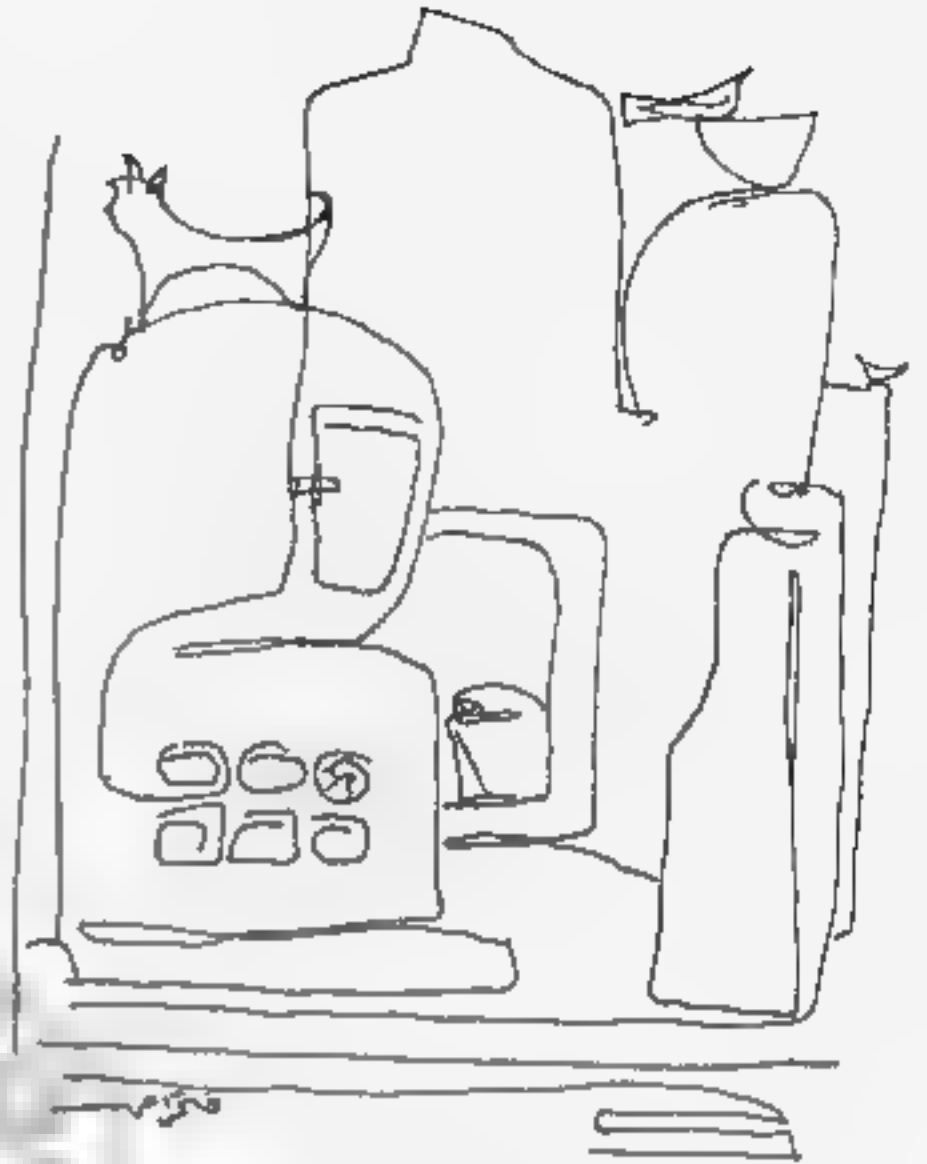
وهناك افتراض أو تقليد آخر يتعلق بهذا الجزء - الكل .. فإذا كان  
باستطاعتنا أن نقبل جزءاً ما على أنه مقنع ومنطقي ودان فإن الكل ليس  
إلا افتراضاً نظرياً أو وهمياً .. فلكل كاتب كله الخاص ، أي تصويره  
الخاص عن العالم وهذا التصور الذي لا يسفر عن نفسه أبداً - ولا يجب  
أن يسفر عن نفسه أبداً - بشكل بين في العمل ولكنه يشيع فيه كله  
ولا يستطيع القارىء أن يضع يده على أي جزء من العمل الأناصيصي  
ويقول هذا هو تصور الكاتب عن العالم . أقول هذا التصور هو الكل ،  
وإن العمل الأناصيصي يمكن هذا الكل الجزء من أن يكون الجزء -  
الكل أي أن يكون في حركة تفاعل دائمة مع الكل النظري المتصور  
الوهمي الخائب - الحاصر في العمل معاً

ولهذا كله يرى أو لولاي " أن القصة القصيرة حيلة مكثفة تعتمد على  
الثقة المطلقة ، وهي وهم مكثف ، وإيجاز تكبيكي بارع كعرض واحد  
من أشهر الحوا . لكنها مع ذلك لا تعتمد على الخداع ، لأن الوهم فيها  
يعتمد على معرفتنا دائماً بالأسلوب الذي يهض عنه والطريقة التي تكون  
بها " (٣٣) أي أنه وهم قائم على مجموعة من التقاليد التي يعرفها الكاتب  
والقارىء على السواء ، ومن هنا فإنه وهم راسخ منطقي له صلاته  
وقدرته الداعية على التجديد وتوسيع أفق الوهم والنوامع معاً وإرهاق  
حس القارىء لها وبها في نفس الوقت . فما هي صورة هذا الوهم ؟ أو  
بالأحرى ماهي ملامحه الشائعة ؟



الوعي ومن الحساسية الفائقة يتناسق العناصر والخزنيات المكونة للعمل القصصى .

ومن هنا فإن وحدة الانطباع لا تنعنى بالضرورة أن تتجه كل جزئيات القصصية إلى خلق هذا الأثر الواحد بصورة بآلية محكمة ، فقد تستطيع أن تحققه من خلال تفاعل عدد من العناصر المتناثرة ، أو تعاقب مجموعة من المقارقات ، أو جدل العديد من التناقض ، أو تراكم أشتات من الذكريات ، أو صب التأملات التي تنشأ لشطابا المتناثرة التي يبدو لأول وهلة ألا رابط بينها ، أو تداخل عدد من أشكال الكتابة القصيرة لمخطة وتفاعنها إلى غير ذلك من الصيغ البديعة التي يبدو أنها تقترب من البناء التعبدى المحكم ، ولكنها مع ذلك تخلق انصباعاً أو انزياحاً واحداً وقد يقال إن توسيع أفق المكونات البديعة المؤدية لوحدة الانطباع يخرج بها عن أن تكون حصيصه محيرة بالقصصية ، وبمعنى عممة عامة لكل أشكال القصة من رواية وسيرة ومسرحية .. غير أن وحدة الانطباع القصصية برغم اتساعها لتشمل كل انصباع البديعة بسبقه تظل متميزة عن وحدة الأثر التي تحلها الأشكال الأدبية لأطول بتركيزها وتحديدتها وقصرها وبامتزاجها بالخصيص البديعة الدنية وهي لحظة الأزمة



ولحظة الأزمة هي لحظة القصصية الأخيرة لحظة الكشف والاكتشاف ، ولذلك سمى جويس هذه اللحظات بالإشراقات أو الكشوف أو الفلوحات بلغة الصورية . فقال مايركر كاتب القصصية على شخصية واحدة في إيسود واحد ، وبدلاً من تتبع تطورها فإنه يكشف عنها في لحظة معينة . وهذه اللحظة غالباً ما تكون اللحظة التي تناب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة في مجدها أو فهمها (٢٢) وغالباً ما تتركنا القصة دون أن نعرف أثر هذا التحول أو هذا الكشف على الشخصية ولكنها تتركنا وقد تبقتنا من أهمية هذا الكشف وثقله وفداحة معاً ، ليس فقط لأنه كشف الشخصية ولكن لأنه كشف القارئ نفسه لها معاً : الكشف والشخصية . ودالماً ما يكون للتفاعل بين الكشفين دوره الواضح في تأثير القصة على القارئ وفي مدى تمسكه في نفسه .

ولحظة الأزمة لا تنعنى - بالضرورة - أن تكون لحظة قصيرة ، فقد تستغرق عملية الكشف هذه زمناً طويلاً ، ولا تتطلب أن تنعنى الشخصية فاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده برغم معايشتها له ، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ كلاً من التوتر الصانع للأزمة وبصراحة التي ينطوي عليها الاكتشاف ، ففي قصة بجي حتى « امرأة مسكينة » لا ندرك بطلانها فتحمي أنها قد أجهزت تدريجياً وببطء على زوجها قواد ولا تنعنى بأي حال من الأحوال أن في سلوكها إرغامه أي شائبة ، ولكن القارئ يكشف من خلال روايتها هي هذه الحقيقة الصادمة ، ويكتشف معها أيضاً خبيثة التي جنت على قواد هي نفسها خبيثة لطموحها الأعلى الذي جعلها محق ودون أن تدرك « امرأة مسكينة » . وقد استغرق هذا الكشف أو هذا التحول عدة شهور في القصة ولكنه مع ذلك يصعب لحظة الأزمة الواضحة فيها والمتوهجة بالتوتر الذي ينبع من اتساق التصميم وبوازمه .

#### البناء القصصى خصائصه وملامحه

ثمة اتفاق بين عدد كبير من دارسى القصصية على ضرورة توافر ثلاث خصائص رئيسية في أى عمل أدبى حتى يستصحب أن ندعوه بارتياح قصصية . وهذه الخصائص الثلاث هي وحدة الأثر أو الانصباع وخطة الأزمة واتساق التصميم وسوف نتحدث عن هذه الخصائص الأساسية قبل تناول ملامح البناء القصصى نفسه . فخصائص أعم من الملامح ومن هنا نصلح مقدمة لها ولنبدأ بأولى هذه الخصائص وأشهرها وهي وحدة الأثر أو الانصباع .

ونعتبر وحدة الأثر أو الانصباع من أهم خصائص القصصية وأكثرها صريحاً في أذهان كتابها وقراءها على السواء . ليس فقط لبساطتها وسهولتها فمن الصيحي أن نتوقع أثراً واحداً من عمل على هذه الدرجة من القصر ، ولكن أيضاً لأنها من أكثر الخصائص تداولاً إلى الحد الذي نوثق معه أن تكون القاسم المشترك الأعظم في معظم تعرجات القصصية في القواميس والموسوعات (٢٣) . وقد يلور إدجار آلان بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢ واعتبره للخصيص البديعة الأساسية للقصصية والتأج الطيبي لوعي الكاتب بحرفته ومهارته في توظيف كل عناصر القصصية خلق هذا الأثر الواحد . فقصر العمل القصصى لا يسمح بأي حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدر كبير من التكثيف والتركيز واستئصال أية روائد مشتتة ولا يسمح بحصة زائدة أو عبارة مكرورة أو حتى إيضاح مقبول ، ناهيك عن الإيضاحات المتسلسلة أو الزاعقة . فالقصصية أكثر الأشكال الأدبية اقتراباً من كتابة الشعر وتوجهه وتركيزه . وهي لذلك لا تعتمد أساساً على وهي الكاتب بأدوات حرفته كما يطالب آلان بو وإعنا على مزيج من هذا

٣-٤) قد يظهر في عدة احتمالات مثل :

١-٣-٤  
١-٤-٢  
١-٢-٤  
١-٢-٤  
١-٢-٤  
١-٢-٤

واختيار الكاتب لترتيب رمزي معين لهذه الأحداث أو لحرييات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحبكة .. وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التي تشكل في مجموعها زمن « القصة » . أما زمن القصصية نفسه فهو مزيج من زمن الحبكة والزمن اللغوي الذي تصاغ فيه الأفعال أو تستخدم معه مجموعة معينة من الصيغ والاشتقاقات . وهنا يدخل عنصر الاستمرارية أيضا إلى جوار عنصر الترتيب . بمعنى أن يحدد العمل القصصى عدة صفحات لوصف حدث يستغرق وقوعه ثاية أو دقيقة ، بينما يسرد علينا مادار في السنوات الخمس التالية هذه الدقيقة أو لسابقة عليها في جملة واحدة أو ققرة واحدة . أما زمن القراءة فهو الزمن الذي تستغرقه القراءة . قراءة وصف مادار في هذه الدقيقة والتي تحتاج منا إلى ساعة وربما إلى ساعات ، بينما يحتاج منا قراءة مادار في السنوات الخمس إلى دقيقة أو دقائق . ودراسة العلاقة المعقدة بين هذه الأزمنة المختلفة من الأمور التي تكشف لنا عن الكثير من أسرار العمل القصصى وتفتح لنا آفاقا معيارية لدراسته بصورة شائقة جديدة (٢٨) .

ولا يمكننا الحديث عن كل هذه الأزمنة دون التسليم ببعض تقديرات أوليات الزمن القصصى من ضرورة تحرير الزمن الذي نحطاره القصصية من بقية الزمن الذي يطرقه هذا الزمن الذي اخترناه ، أى نخلصه من الزمن العام بحيث لا يبدو وكأنه زمن مقتطع من سياق زمن عام لا نعرفه بل زمن متكامل مستقل له خاصية الخاص ، وبالتالي له خاصية التميز ومستقبله الذي يمكن اكتشافه والتنبؤ به . ولتحرير الزمن القصصى من بقية الزمن المحيط به يعنى بالقطع إيجاد الطرق الكيفية بتجميع كمية المعلومات المطلوبة عن ماضيه (٢٩) بحيث يستطيع القارئ استيعاب هذا الزمن وإدراك استقلالته بأقل مجهود ممكن

وإذا كنا قد تحدثنا الآن عن حدث له زمن فلا بد أن يجرى هذا الحدث لشخصيات وأن يحدث في مكان ما . ولا تغفل الشخصية أهمية من الحدث ، ولا المكان أهمية عن الزمن ، وإن كان أكثر استطرادا من الزمن وأقل علاقته منه . والذين يدكرون فيلم راخامون أو السحرة المسرحية عنه يعرفون أن كل شيء فيه قد تغير بتغير الراوى وأن الشيء الثابت الراىح الوحيد في كل الروايات المتعددة بل المتناحصة هو المكان . ومع ذلك فإننى لا أريد أن أكرر ما مرره جميعا عن أهمية المكان وعن العلاقة بينه وبين الشخصية والحدث على السواء وتترج هذه العلاقة وقتها . ولكننى أحب أن أشير هنا إلى أن المكان الذي تصوره القصصية هو مكان قصصى قد يشاهد غيره من الأمكنة التي نعرفها ولكن له تفرده الخاص ولاواقعيته الخاصة . فمن المستحيل أن يكون

وإنما القصة هي القصصية البانية الثالثة التي تقودنا في الواقع إلى دراسة الملامح والعناصر الساتية المختطة التي يهيم عليها أو يتكون منها الشكل القصصى من شخصية وحبكة وحدث وزمن . الح غير أن كثيرا من النقاد يربطون تساق القصصى بإحكام الحبكة ، ليس فقط لأن إدجار آلان بو الذى صاغ هذا المصطلح قد صمى به تساق قصصى الحبكة ، ولكن أيضا لأن الحبكة هي أظهر عناصر البناء القصصى تدللاً على تساق القصصى لأنها تبنى في الواقع أسلوب ترتيب الأحداث وفقا للفن الذى يبرز أو يبيع موقفا بعينه ، وبالتالي يطور القصصية بعينها

وترتيب أحداث حبكة ما لا يتطلب أن يتفق هذا الترتيب مع الترتيب الواقعى أو التسلسل الزمنى لها وإنما يوضع لمناطق القصصية الداعلى أو بالأحرى لتساق قصصيتها الخاص . «إذ يستطيع الكاتب أن يسبق الأحداث في قصة وفق عدد كبير من الطرق . وأن يعالج بعضها على أنها مجرد تفاصيل فيما يشير إلى بعضها الآخر إشارة واضحة ، أو يجعلها تماما إذا شاء » (٣٠) ومن هنا فإن هناك فارقا كبيرا بين « القصة » والحبكة لأن « القصة » التي تتطوى عليها أية قصصية هي مجموعة الحريات التي صاغها مزينة ترتيبا زمنيا أو زمنيا سببيا وفق حدوثها في الواقع . أما ترتيب أى ترتيب آخر يمكن أن يرتبها به . أما حبكة أى قصصية فهي الحق الذي يرتب به أحداث هذه « القصة » في هذه القصصية المعينة . وهو ترتيب قد يتفق مع ترتيب حدوثها في الواقع وقد يختلف عنه (٣١) غير أن أى ترتيب لابد أن يتطوى على منطق يربط هذه الأحداث ببعضها وفق سبق لتحمل فيه هذه الأحداث مكانات مختلفة . لا يصح أن نكون لجميع الأحداث أو جزئياتها نفس الدرجة من الأهمية

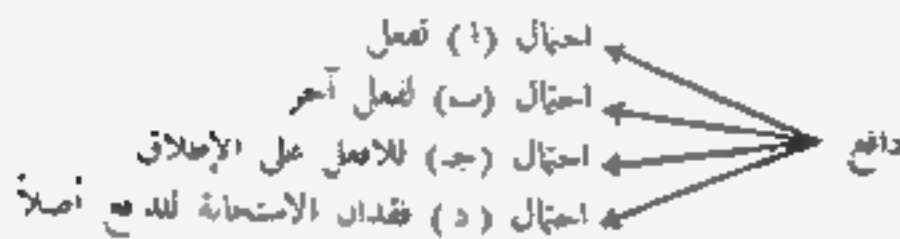
ويتطوى تطور الأحداث أو نتائجها ، داخل حبكة القصصية متناسكة ، على عملية تحديد أو تقليل عدد الاحتمالات المتاحة باستمرار ، بصورة يبرز معها منطق القصصية الخاص ، الذى يؤسس عبر تحقيق الحبكة ضرورته وحيثيته . وهي ضرورة خاصة بالقصصية ذاتها وبعدها بها . قد تهيم على احتمالات إلى المنطق العام أو على افتراضات لا وجود لها خارج عالم القصصية المحدود . لكن من الضروري أن يؤسس هذا التسامع منطق الذى يمكننا من استيعاب « القصة » من جهة ومن الاستجابة لإشارات الكاتب المستغلبة ، أى التي تتعلق باستقلال الأحداث وتوهم تقدم بعضها أو تمهد له ، أو الماصوية التي تشير إلى ماضى هذا الحدث .. أو على وجه التحديد ماضى زمن الحدث الخاص .

وزمن الحدث يتطوى على مجموعة من الأزمنة هي زمن الحبكة وزمن « القصة » وزمن العمل القصصى نفسه ثم زمن قرائه ، وكل هذه الأزمنة متداخلة ومتداخلة معاً ولكل منها ترتيب واستمرارية ووثيرة .. وقبل الحديث عن عناصر الزمن الثلاثة هذه لابد من التمييز بين هذه الأزمنة المختلفة . فمن الحبكة يختلف عن زمن « القصة » لأن زمن الحبكة قد يربط وفق أى ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن « القصة » . بمعنى أن حدثا واقعا له ترتيب زمنى على شكل (١-٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٣-٣٤-٣٥-٣٦-٣٧-٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣-٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩-٥٠-٥١-٥٢-٥٣-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٠-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٧٤-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-٨٦-٨٧-٨٨-٨٩-٩٠-٩١-٩٢-٩٣-٩٤-٩٥-٩٦-٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١-١٠٢-١٠٣-١٠٤-١٠٥-١٠٦-١٠٧-١٠٨-١٠٩-١١٠-١١١-١١٢-١١٣-١١٤-١١٥-١١٦-١١٧-١١٨-١١٩-١٢٠-١٢١-١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٢٥-١٢٦-١٢٧-١٢٨-١٢٩-١٣٠-١٣١-١٣٢-١٣٣-١٣٤-١٣٥-١٣٦-١٣٧-١٣٨-١٣٩-١٤٠-١٤١-١٤٢-١٤٣-١٤٤-١٤٥-١٤٦-١٤٧-١٤٨-١٤٩-١٥٠-١٥١-١٥٢-١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦-١٥٧-١٥٨-١٥٩-١٦٠-١٦١-١٦٢-١٦٣-١٦٤-١٦٥-١٦٦-١٦٧-١٦٨-١٦٩-١٧٠-١٧١-١٧٢-١٧٣-١٧٤-١٧٥-١٧٦-١٧٧-١٧٨-١٧٩-١٨٠-١٨١-١٨٢-١٨٣-١٨٤-١٨٥-١٨٦-١٨٧-١٨٨-١٨٩-١٩٠-١٩١-١٩٢-١٩٣-١٩٤-١٩٥-١٩٦-١٩٧-١٩٨-١٩٩-٢٠٠-٢٠١-٢٠٢-٢٠٣-٢٠٤-٢٠٥-٢٠٦-٢٠٧-٢٠٨-٢٠٩-٢١٠-٢١١-٢١٢-٢١٣-٢١٤-٢١٥-٢١٦-٢١٧-٢١٨-٢١٩-٢٢٠-٢٢١-٢٢٢-٢٢٣-٢٢٤-٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧-٢٢٨-٢٢٩-٢٣٠-٢٣١-٢٣٢-٢٣٣-٢٣٤-٢٣٥-٢٣٦-٢٣٧-٢٣٨-٢٣٩-٢٤٠-٢٤١-٢٤٢-٢٤٣-٢٤٤-٢٤٥-٢٤٦-٢٤٧-٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠-٢٥١-٢٥٢-٢٥٣-٢٥٤-٢٥٥-٢٥٦-٢٥٧-٢٥٨-٢٥٩-٢٦٠-٢٦١-٢٦٢-٢٦٣-٢٦٤-٢٦٥-٢٦٦-٢٦٧-٢٦٨-٢٦٩-٢٧٠-٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٧٥-٢٧٦-٢٧٧-٢٧٨-٢٧٩-٢٨٠-٢٨١-٢٨٢-٢٨٣-٢٨٤-٢٨٥-٢٨٦-٢٨٧-٢٨٨-٢٨٩-٢٩٠-٢٩١-٢٩٢-٢٩٣-٢٩٤-٢٩٥-٢٩٦-٢٩٧-٢٩٨-٢٩٩-٣٠٠-٣٠١-٣٠٢-٣٠٣-٣٠٤-٣٠٥-٣٠٦-٣٠٧-٣٠٨-٣٠٩-٣١٠-٣١١-٣١٢-٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨-٣١٩-٣٢٠-٣٢١-٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥-٣٢٦-٣٢٧-٣٢٨-٣٢٩-٣٣٠-٣٣١-٣٣٢-٣٣٣-٣٣٤-٣٣٥-٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١-٣٤٢-٣٤٣-٣٤٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧-٣٤٨-٣٤٩-٣٥٠-٣٥١-٣٥٢-٣٥٣-٣٥٤-٣٥٥-٣٥٦-٣٥٧-٣٥٨-٣٥٩-٣٦٠-٣٦١-٣٦٢-٣٦٣-٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧-٣٦٨-٣٦٩-٣٧٠-٣٧١-٣٧٢-٣٧٣-٣٧٤-٣٧٥-٣٧٦-٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩-٣٨٠-٣٨١-٣٨٢-٣٨٣-٣٨٤-٣٨٥-٣٨٦-٣٨٧-٣٨٨-٣٨٩-٣٩٠-٣٩١-٣٩٢-٣٩٣-٣٩٤-٣٩٥-٣٩٦-٣٩٧-٣٩٨-٣٩٩-٤٠٠-٤٠١-٤٠٢-٤٠٣-٤٠٤-٤٠٥-٤٠٦-٤٠٧-٤٠٨-٤٠٩-٤١٠-٤١١-٤١٢-٤١٣-٤١٤-٤١٥-٤١٦-٤١٧-٤١٨-٤١٩-٤٢٠-٤٢١-٤٢٢-٤٢٣-٤٢٤-٤٢٥-٤٢٦-٤٢٧-٤٢٨-٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢-٤٣٣-٤٣٤-٤٣٥-٤٣٦-٤٣٧-٤٣٨-٤٣٩-٤٤٠-٤٤١-٤٤٢-٤٤٣-٤٤٤-٤٤٥-٤٤٦-٤٤٧-٤٤٨-٤٤٩-٤٥٠-٤٥١-٤٥٢-٤٥٣-٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦-٤٥٧-٤٥٨-٤٥٩-٤٦٠-٤٦١-٤٦٢-٤٦٣-٤٦٤-٤٦٥-٤٦٦-٤٦٧-٤٦٨-٤٦٩-٤٧٠-٤٧١-٤٧٢-٤٧٣-٤٧٤-٤٧٥-٤٧٦-٤٧٧-٤٧٨-٤٧٩-٤٨٠-٤٨١-٤٨٢-٤٨٣-٤٨٤-٤٨٥-٤٨٦-٤٨٧-٤٨٨-٤٨٩-٤٩٠-٤٩١-٤٩٢-٤٩٣-٤٩٤-٤٩٥-٤٩٦-٤٩٧-٤٩٨-٤٩٩-٥٠٠-٥٠١-٥٠٢-٥٠٣-٥٠٤-٥٠٥-٥٠٦-٥٠٧-٥٠٨-٥٠٩-٥١٠-٥١١-٥١٢-٥١٣-٥١٤-٥١٥-٥١٦-٥١٧-٥١٨-٥١٩-٥٢٠-٥٢١-٥٢٢-٥٢٣-٥٢٤-٥٢٥-٥٢٦-٥٢٧-٥٢٨-٥٢٩-٥٣٠-٥٣١-٥٣٢-٥٣٣-٥٣٤-٥٣٥-٥٣٦-٥٣٧-٥٣٨-٥٣٩-٥٤٠-٥٤١-٥٤٢-٥٤٣-٥٤٤-٥٤٥-٥٤٦-٥٤٧-٥٤٨-٥٤٩-٥٥٠-٥٥١-٥٥٢-٥٥٣-٥٥٤-٥٥٥-٥٥٦-٥٥٧-٥٥٨-٥٥٩-٥٦٠-٥٦١-٥٦٢-٥٦٣-٥٦٤-٥٦٥-٥٦٦-٥٦٧-٥٦٨-٥٦٩-٥٧٠-٥٧١-٥٧٢-٥٧٣-٥٧٤-٥٧٥-٥٧٦-٥٧٧-٥٧٨-٥٧٩-٥٨٠-٥٨١-٥٨٢-٥٨٣-٥٨٤-٥٨٥-٥٨٦-٥٨٧-٥٨٨-٥٨٩-٥٩٠-٥٩١-٥٩٢-٥٩٣-٥٩٤-٥٩٥-٥٩٦-٥٩٧-٥٩٨-٥٩٩-٦٠٠-٦٠١-٦٠٢-٦٠٣-٦٠٤-٦٠٥-٦٠٦-٦٠٧-٦٠٨-٦٠٩-٦١٠-٦١١-٦١٢-٦١٣-٦١٤-٦١٥-٦١٦-٦١٧-٦١٨-٦١٩-٦٢٠-٦٢١-٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٢٥-٦٢٦-٦٢٧-٦٢٨-٦٢٩-٦٣٠-٦٣١-٦٣٢-٦٣٣-٦٣٤-٦٣٥-٦٣٦-٦٣٧-٦٣٨-٦٣٩-٦٤٠-٦٤١-٦٤٢-٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦-٦٤٧-٦٤٨-٦٤٩-٦٥٠-٦٥١-٦٥٢-٦٥٣-٦٥٤-٦٥٥-٦٥٦-٦٥٧-٦٥٨-٦٥٩-٦٦٠-٦٦١-٦٦٢-٦٦٣-٦٦٤-٦٦٥-٦٦٦-٦٦٧-٦٦٨-٦٦٩-٦٧٠-٦٧١-٦٧٢-٦٧٣-٦٧٤-٦٧٥-٦٧٦-٦٧٧-٦٧٨-٦٧٩-٦٨٠-٦٨١-٦٨٢-٦٨٣-٦٨٤-٦٨٥-٦٨٦-٦٨٧-٦٨٨-٦٨٩-٦٩٠-٦٩١-٦٩٢-٦٩٣-٦٩٤-٦٩٥-٦٩٦-٦٩٧-٦٩٨-٦٩٩-٧٠٠-٧٠١-٧٠٢-٧٠٣-٧٠٤-٧٠٥-٧٠٦-٧٠٧-٧٠٨-٧٠٩-٧١٠-٧١١-٧١٢-٧١٣-٧١٤-٧١٥-٧١٦-٧١٧-٧١٨-٧١٩-٧٢٠-٧٢١-٧٢٢-٧٢٣-٧٢٤-٧٢٥-٧٢٦-٧٢٧-٧٢٨-٧٢٩-٧٣٠-٧٣١-٧٣٢-٧٣٣-٧٣٤-٧٣٥-٧٣٦-٧٣٧-٧٣٨-٧٣٩-٧٤٠-٧٤١-٧٤٢-٧٤٣-٧٤٤-٧٤٥-٧٤٦-٧٤٧-٧٤٨-٧٤٩-٧٥٠-٧٥١-٧٥٢-٧٥٣-٧٥٤-٧٥٥-٧٥٦-٧٥٧-٧٥٨-٧٥٩-٧٦٠-٧٦١-٧٦٢-٧٦٣-٧٦٤-٧٦٥-٧٦٦-٧٦٧-٧٦٨-٧٦٩-٧٧٠-٧٧١-٧٧٢-٧٧٣-٧٧٤-٧٧٥-٧٧٦-٧٧٧-٧٧٨-٧٧٩-٧٨٠-٧٨١-٧٨٢-٧٨٣-٧٨٤-٧٨٥-٧٨٦-٧٨٧-٧٨٨-٧٨٩-٧٩٠-٧٩١-٧٩٢-٧٩٣-٧٩٤-٧٩٥-٧٩٦-٧٩٧-٧٩٨-٧٩٩-٨٠٠-٨٠١-٨٠٢-٨٠٣-٨٠٤-٨٠٥-٨٠٦-٨٠٧-٨٠٨-٨٠٩-٨١٠-٨١١-٨١٢-٨١٣-٨١٤-٨١٥-٨١٦-٨١٧-٨١٨-٨١٩-٨٢٠-٨٢١-٨٢٢-٨٢٣-٨٢٤-٨٢٥-٨٢٦-٨٢٧-٨٢٨-٨٢٩-٨٣٠-٨٣١-٨٣٢-٨٣٣-٨٣٤-٨٣٥-٨٣٦-٨٣٧-٨٣٨-٨٣٩-٨٤٠-٨٤١-٨٤٢-٨٤٣-٨٤٤-٨٤٥-٨٤٦-٨٤٧-٨٤٨-٨٤٩-٨٥٠-٨٥١-٨٥٢-٨٥٣-٨٥٤-٨٥٥-٨٥٦-٨٥٧-٨٥٨-٨٥٩-٨٦٠-٨٦١-٨٦٢-٨٦٣-٨٦٤-٨٦٥-٨٦٦-٨٦٧-٨٦٨-٨٦٩-٨٧٠-٨٧١-٨٧٢-٨٧٣-٨٧٤-٨٧٥-٨٧٦-٨٧٧-٨٧٨-٨٧٩-٨٨٠-٨٨١-٨٨٢-٨٨٣-٨٨٤-٨٨٥-٨٨٦-٨٨٧-٨٨٨-٨٨٩-٨٩٠-٨٩١-٨٩٢-٨٩٣-٨٩٤-٨٩٥-٨٩٦-٨٩٧-٨٩٨-٨٩٩-٩٠٠-٩٠١-٩٠٢-٩٠٣-٩٠٤-٩٠٥-٩٠٦-٩٠٧-٩٠٨-٩٠٩-٩١٠-٩١١-٩١٢-٩١٣-٩١٤-٩١٥-٩١٦-٩١٧-٩١٨-٩١٩-٩٢٠-٩٢١-٩٢٢-٩٢٣-٩٢٤-٩٢٥-٩٢٦-٩٢٧-٩٢٨-٩٢٩-٩٣٠-٩٣١-٩٣٢-٩٣٣-٩٣٤-٩٣٥-٩٣٦-٩٣٧-٩٣٨-٩٣٩-٩٤٠-٩٤١-٩٤٢-٩٤٣-٩٤٤-٩٤٥-٩٤٦-٩٤٧-٩٤٨-٩٤٩-٩٥٠-٩٥١-٩٥٢-٩٥٣-٩٥٤-٩٥٥-٩٥٦-٩٥٧-٩٥٨-٩٥٩-٩٦٠-٩٦١-٩٦٢-٩٦٣-٩٦٤-٩٦٥-٩٦٦-٩٦٧-٩٦٨-٩٦٩-٩٧٠-٩٧١-٩٧٢-٩٧٣-٩٧٤-٩٧٥-٩٧٦-٩٧٧-٩٧٨-٩٧٩-٩٨٠-٩٨١-٩٨٢-٩٨٣-٩٨٤-٩٨٥-٩٨٦-٩٨٧-٩٨٨-٩٨٩-٩٩٠-٩٩١-٩٩٢-٩٩٣-٩٩٤-٩٩٥-٩٩٦-٩٩٧-٩٩٨-٩٩٩-١٠٠٠-١٠٠١-١٠٠٢-١٠٠٣-١٠٠٤-١٠٠٥-١٠٠٦-١٠٠٧-١٠٠٨-١٠٠٩-١٠١٠-١٠١١-١٠١٢-١٠١٣-١٠١٤-١٠١٥-١٠١٦-١٠١٧-١٠١٨-١٠١٩-١٠٢٠-١٠٢١-١٠٢٢-١٠٢٣-١٠٢٤-١٠٢٥-١٠٢٦-١٠٢٧-١٠٢٨-١٠٢٩-١٠٣٠-١٠٣١-١٠٣٢-١٠٣٣-١٠٣٤-١٠٣٥-١٠٣٦-١٠٣٧-١٠٣٨-١٠٣٩-١٠٤٠-١٠٤١-١٠٤٢-١٠٤٣-١٠٤٤-١٠٤٥-١٠٤٦-١٠٤٧-١٠٤٨-١٠٤٩-١٠٥٠-١٠٥١-١٠٥٢-١٠٥٣-١٠٥٤-١٠٥٥-١٠٥٦-١٠٥٧-١٠٥٨-١٠٥٩-١٠٦٠-١٠٦١-١٠٦٢-١٠٦٣-١٠٦٤-١٠٦٥-١٠٦٦-١٠٦٧-١٠٦٨-١٠٦٩-١٠٧٠-١٠٧١-١٠٧٢-١٠٧٣-١٠٧٤-١٠٧٥-١٠٧٦-١٠٧٧-١٠٧٨-١٠٧٩-١٠٨٠-١٠٨١-١٠٨٢-١٠٨٣-١٠٨٤-١٠٨٥-١٠٨٦-١٠٨٧-١٠٨٨-١٠٨٩-١٠٩٠-١٠٩١-١٠٩٢-١٠٩٣-١٠٩٤-١٠٩٥-١٠٩٦-١٠٩٧-١٠٩٨-١٠٩٩-١١٠٠-١١٠١-١١٠٢-١١٠٣-١١٠٤-١١٠٥-١١٠٦-١١٠٧-١١٠٨-١١٠٩-١١١٠-١١١١-١١١٢-١١١٣-١١١٤-١١١٥-١١١٦-١١١٧-١١١٨-١١١٩-١١٢٠-١١٢١-١١٢٢-١١٢٣-١١٢٤-١١٢٥-١١٢٦-١١٢٧-١١٢٨-١١٢٩-١١٣٠-١١٣١-١١٣٢-١١٣٣-١١٣٤-١١٣٥-١١٣٦-١١٣٧-١١٣٨-١١٣٩-١١٤٠-١١٤١-١١٤٢-١١٤٣-١١٤٤-١١٤٥-١١٤٦-١١٤٧-١١٤٨-١١٤٩-١١٥٠-١١٥١-١١٥٢-١١٥٣-١١٥٤-١١٥٥-١١٥٦-١١٥٧-١١٥٨-١١٥٩-١١٦٠-١١٦١-١١٦٢-١١٦٣-١١٦٤-١١٦٥-١١٦٦-١١٦٧-١١٦٨-١١٦٩-١١٧٠-١١٧١-١١٧٢-١١٧٣-١١٧٤-١١٧٥-١١٧٦-١١٧٧-١١٧٨-١١٧٩-١١٨٠-١١٨١-١١٨٢-١١٨٣-١١٨٤-١١٨٥-١١٨٦-١١٨٧-١١٨٨-١١٨٩-١١٩٠-١١٩١-١١٩٢-١١٩٣-١١٩٤-١١٩٥-١١٩٦-١١٩٧-١١٩٨-١١٩٩-١٢٠٠-١٢٠١-١٢٠٢-١٢٠٣-١٢٠٤-١٢٠٥-١٢٠٦-١٢٠٧-١٢٠٨-١٢٠٩-١٢١٠-١٢١١-١٢١٢-١٢١٣-١٢١٤-١٢١٥-١٢١٦-١٢١٧-١٢١٨-١٢١٩-١٢٢٠-١٢٢١-١٢٢٢-١٢٢٣-١٢٢٤-١٢٢٥-١٢٢٦-١٢٢٧-١٢٢٨-١٢٢٩-١٢٣٠-١٢٣١-١٢٣٢-١٢٣٣-١٢٣٤-١٢٣٥-١٢٣٦-١٢٣٧-١٢٣٨-١٢٣٩-١٢٤٠-١٢٤١-١٢٤٢-١٢٤٣-١٢٤٤-١٢٤٥-١٢٤٦-١٢٤٧-١٢٤٨-١٢٤٩-١٢٥٠-١٢٥١-١٢٥٢-١٢٥٣-١٢٥٤-١٢٥٥-١٢٥٦-١٢٥٧-١٢٥٨-١٢٥٩-١٢٦٠-١٢٦١-١٢٦٢-١٢٦٣-١٢٦٤-١٢٦٥-١٢٦٦-١٢٦٧-١٢٦٨-١٢٦٩-١٢٧٠-١٢٧١-١٢٧٢-١٢٧٣-١٢٧٤-١٢٧٥-١٢٧٦-١٢٧٧-١٢٧٨-١٢٧٩-١٢٨٠-١٢٨١-١٢٨٢-١٢٨٣-١٢٨٤-١٢٨٥-١٢٨٦-١٢٨٧-١٢٨٨-١٢٨٩-١٢٩٠-١٢٩١-١٢٩٢-١٢٩٣-١٢٩٤-١٢٩٥-١٢٩٦-١٢٩٧-١٢٩٨-١٢٩٩-١٣٠٠-١٣٠١-١٣٠٢-١٣٠٣-١٣٠٤-١٣٠٥-١٣٠٦-١٣٠٧-١٣٠٨-١٣٠٩-١٣١٠-١٣١١-١٣١٢-١٣١٣-١٣١٤-١٣١٥-١٣١٦-١٣١٧-١٣١٨-١٣١٩-١٣٢٠-١٣٢١-١٣٢٢-١٣٢٣-١٣٢٤-١٣٢٥-١٣٢٦-١٣٢٧-١٣٢٨-١٣٢٩-١٣٣٠-١٣٣١-١٣٣٢-١٣٣٣-١٣٣٤-١٣٣٥-١٣٣٦-١٣٣٧-١٣٣٨-١٣٣٩-١٣٤٠-١٣٤١-١٣٤٢-١٣٤٣-١٣٤٤-١٣٤٥-١٣٤٦-١٣٤٧-١٣٤٨-١٣٤٩-١٣٥٠-١٣٥١-١٣٥٢-١٣٥٣-١٣٥٤-١٣٥٥-١٣٥٦-١٣٥٧-١٣٥٨-١٣٥٩-١٣٦٠-١٣٦١-١٣٦٢-١٣٦٣-١٣٦٤-١٣٦٥-١٣٦٦-١٣٦٧-١٣٦٨-١٣٦٩-١٣٧٠-١٣٧١-١٣٧٢-١٣٧٣-١٣٧٤-١٣٧٥-١٣٧٦-١٣٧٧-١٣٧٨-١٣٧٩-١٣٨٠-١٣٨١-١٣٨٢-١٣٨٣-١٣٨٤-١٣٨٥-١٣٨٦-١٣٨٧-١٣٨٨-١٣٨٩-١٣٩٠-١٣٩١-١٣٩٢-١٣٩٣-١٣٩٤-١٣٩٥-١٣٩٦-١٣٩٧-١٣٩٨-١٣٩٩-١٤٠٠-١٤٠١-١٤٠٢-١٤٠٣-١٤٠٤-١٤٠٥-١٤٠٦-١٤٠٧-١٤٠٨-١٤٠٩-١٤١٠-١٤١١-١٤١٢-١٤١٣-١٤١٤-١٤١٥-١٤١٦-١٤١٧-١٤١٨-١٤١٩-١٤٢٠-١٤٢١-١٤٢٢-١٤٢٣-١٤٢٤-١٤٢٥-١٤٢٦-١٤٢٧-١٤٢٨-١٤٢٩-١٤٣٠-١٤٣١-١٤٣٢-١٤٣٣-١٤٣

ملحة أما في الشخصية التي تركز على ذاتها فإن صفاتها معطوبة لأنها  
وليس لاستدعاء فعل معين . ومن هنا فإن العلاقة المباشرة بين الدافع  
والفعل في النوع الأول .

دافع ← فعل (عوري ، مباشر ، ومحدد ، مشروط)

تتحول إلى



وسواء أكانت الشخصية ، أو بالأحرى راسمها . من النوع الأول و  
الثاني فإن الشخصية في القصص لا بد أن تكون شخصية مستقلة و  
متكاملة في حدود الدور الذي تصطلح به داخل العمل . وأن يكون لها  
تجزؤها وتفردها الذي يمكنها من التعامل معها كشخصية متكاملة لها  
خصائصها الحسية أو العقلية أو النفسية المحددة . ولابد أن يكون هذه  
الخصائص ترتيبها الخاص على المحور الاستداعي بعلاقات هذه الخصائص  
بالصورة التي تستطيع معها أن تشير معها إلى حدث أو فعل ما هي الصورة  
التي ونقول بوجود علاقة وثيقة بين هذا الحدث وتلك الشخصية  
فخصائص الشخصية تقع على محور معين لذلك الذي تقع عليه  
الأحداث والتصرفات . برغم التعامل المستمر بين المحورين

وإذا كان الفرد والاستقلال من أهم خصائص الشخصية  
القصصية فإن الابتعاد عن البطولة الملحمية تأتي بعد الفرد مباشرة  
فالشخصيات القصصية أبطال مفلوبون .. لهم لبسوا المسيح على  
الحبل وهو يخط الناس في لغة مجده ، ولكمهم المسيح على الحجة أو فرق  
الصليب في محالته نوع من البطولة بلا شك ولكنها تلك البطولة  
المأدبة الصامتة بل أقول المتهورة ، بطولة الجند والمعاناة والحزن وحقائق  
الشذالذ . وهي صيغة البطولة المناسبة لأفراد الجماعات المغمورة أو  
المتهورة التي تتولى بهم الأقاصيص . هؤلاء الأفراد الذين توارفهم  
صيواتهم الصغيرة المستحيلة التحقيق والذين تعد بهم أشواقهم المهددة  
ولكنهم يحاللون ، بكبرياء حتى يشربوا جراحهم من الأعين القصصية  
المتأهنة . إن بطولة الجماعات المتهورة التي لا تنى دعوى بلا كلل أن تن  
حظها من الإنسانية فتعظم أرواحها الرقيقة الخاسرة هنه على صحو  
هذه المحاولة . ولكنها مع ذلك لا تستسلم لليأس بل بد صحن أحلامها  
العصية المساحة

#### منطلق الرؤية وأشكال النتائج

تطوّر كل شخصية قصصية في الواقع على مجموعة من  
الاحتمالات التي تتحكم في سلوكها وإبرازها طريقة القصص وسلوب

مكانا واقعا ، ليس فقط لأنه مكان مرئي من وجهة نظر شخصية ما أو  
كاتب ما أو مروي ما حسب الطريقة التي يقدم بها . ولكن أيضا لأنه  
مكان قد حدد جغاليا وأسر في قصة مجموعة من الكلمات وانضبت  
مكوناته بعد أن استبعدت منها مكونات أخرى وأصاف له القاري  
تصوره الخاص . فالمكان في القصص مكان مصاغ ومصطلح عبر  
بصري . إنه مكان لا يستطيع أن نراه وإن كان بإمكانك تصويره . إنه  
مكان في زمن وهي هو الزمن القصص ، مكان مصاغ من أفعال  
لا من موجودات أو صور .

صحيح أن هناك عدة طرق تستطيع بها الكلمات أن تخلق مكانا على  
بورق ، بما يستعمل الصفات المصنوعة التي تحكي القاري من تصور  
المكان بشكل واضح ، أو بالإشارة إلى موجودات ومكونات فعلية لهذا  
المكان يستطيع القاري أن يرجع إليها . أو بالمقارنة مع أشياء وأمكنة  
مألوفة تحكي كتابات القاري من تصور هذا المكان .. غير أن كل هذه  
الأساليب مشروطة بالمدى التي يرى المكان عبرها وبالدقة التي  
يستصوره خلال الكلمات .. وهي قصايا تجعل المكان القصص أكثر  
عصوبة من كثير من الأمكنة الواقعية المشاهدة .

بعد ذلك يجيء دور رسم الشخصيات وهي في نظر البعض أهم  
القدرات التي يجب على كاتب القصص أن يتمتع بها . (١) إلى الحد  
الذي يذهب معه هذا البعض إلى القول بأن كل ما تطوّر عليه  
القصص من وصف وحوار ومكان وحدث وزمان إنما هو ضرب من  
صروب رسم الشخصية القصصية . ووسيلة أو أداة من أدوات هذا  
الرسم . ويقسم نودوروف الشخصية القصصية إلى قسمين أساسيين  
أولها هي الشخصية التي تركز على الحكمة أو الشخصية التي تصاغ عبر  
مشاركتها في الحدث وتفاعلها مع جرياته وهي شخصية لا نمية .  
وثانيها هي الشخصية التي تركز على ذاتها أو الشخصية السيكولوجية التي  
يطلق عليها إلى حد بعيد هذا الزعم بأن كل ما في العمل القصص من  
حريكات يهدف بدوره ملامحها النمية والإنسانية (٢) وحتى بلور  
برصوح أكثر لفرق بين الصريين يتخذ مثلا صميرا وهو المقولة القصصية  
(س) يشاهد (ص) .

في النوع الأول من الشخصية يهتم القاص بعملية المشاهدة ذاتها  
وكأنها من موجود لذاته وقائم بذاته .. فما يهم القاص هنا هو فعل  
المشاهدة ذاته ، رسمه ، طريقته ، مداه ، موضوعه . إنه فعل لا يرم  
لشيء بمصطلح نودوروف . أما في النوع الثاني فإن الاهتمام ينصب على  
تجربة (س) في مشاهدة (ص) ، فالفعل هنا فعل متعد لشيء ،  
أي يصير من بعض جوارب ذات (س) ورؤاه وعرض من أعراس  
أرمت أو على أقل تقرير ملمح من ملامح شخصيته . ويتروّب على هذا  
الفرق الجوهرى بين النوعين فروق عديدة في عمية القصص ذاتها

في الشخصية التي تركز على الحكمة نجد أن ذكر ملمح من ملامح  
شخصية إما أن يستدعي قيام الشخصية بعمل يؤكد اختيارها لهذا  
الملمح أو بلوره هذا الملمح ذاته أثناء الفعل . صفات الشخصية في  
هذا نوع من القصص ليست مقصودة في ذاتها وإنما باعتبارها دواعي ببر  
الحدث أو تمهيد له .. ومن هنا فإن المسافة بين الدافع والفعل قصيرة ورعا



التابع القصصى من موقف أفصوصى تبادل فيه شخصيتان حواراً مجرد أنا فى الواقع سواء كنا أمام نص يرتكز على الحكمة أو على الشخصية مجموعة من الاحتمالات ومجموعة أوسع من العلاقات بين هذه الاحتمالات المتعددة ولكل شخصية أفصوصية ثلاثة احتمالات فهناك الشخصية كما يعرفها أو يتصورها مبدعها والشخصية كما يتصور ذاتها ، وشخصية كما يتصورها الآخر .. هي حالة ( ص ) يتحدث مع ( ص ) بعد أنا إزاء هذه الاحتمالات

(١) ( ص ) الحقيقى

(الذى يتصوره الكاتب)

( ص ) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

( ص ) كما يتصوره ( ص ) ( ص الآخر)

( ص ) كما يتصوره نفسه ( ص الدافى)

(٢) ( ص ) الدافى

(صورة من ص نفسه)

( ص ) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

( ص ) كما يتصوره ( ص ) ( ص الآخر)

( ص ) كما يتصوره نفسه ( ص الدافى)

(٣) ص الآخر

(كما يتصوره ص)

( ص ) الذى يتصوره الكاتب (الحقيقى)

( ص ) كما يتصوره ص (الآخر)

( ص ) كما يتصوره نفسه (الدافى)

فإذا رد عليه ( ص ) فإننا سجد أنفسنا إزاء تسعة احتمالات أخرى . ومن هنا فإن دخول شخصيتى فى عملية تعامل أو حوار بسيطة يطرح حل الكاتب الاختيار بين ثمانية عشر متطابقاً لتصور هذا الموقف ، فإذا دخل إلى مساحة الحوار شخص ثالث أصبح الخيار بين أربع وخمسين احتمالاً محتملاً . واختيار أحد هذه للتطابقات المدينة أو المرجح بين اثنين منها يعنى بالضرورة نفي الاختيارات أو الاحتمالات الأخرى ، ولا بد أن يكون لكل من الاختيار والنفي مبرراته الواضحة . وأنا أتحدث هنا عن الخيارات المطروحة على الكاتب دون إدخال القارئ فى عملية الاحتمالات هذه ومصاحبة عندها .

وقد يتصور البعض أن التعدد الكبير للاحتتمالات هذا مجرد تعدد عبرى ، وأن بعض هذه الاحتمالات لا وجود لها ، أو أن بعضها يعنى البعض الآخر . خير أن هذا غير صحيح . فأن تعدد الاحتمالات عن الواحد مدأ هو أن يتجاوز تصور شخصية ما للآخر مع تصور هذا الآخر لها . وأن ينطلق التصوران معاً عن شخصية واحدة . وقد استطاع باحثين فى كتابه لندهنس «الحياة المحلوى»<sup>(١٢)</sup> الذى ترجم مؤخرًا إلى الإنجليزية أن يبرهن على أن هذا أكثر شيوعاً مما يعتقد . فى العبارة الرسمية

المعجوبة «سيدى الوزير يكتب إلى معاليكم حادكم المطيع فلان» يجد هذا التجاور واصحاً فالقسم الأول من الحمد يقدم لنا تصور مقدم الطلب للوزير بينما تقدم لنا عباره حادكم المطيع تصور الوزير به أو على الأقل تصوره لتصور الوزير له . وينطوى هذا التصور على المستوى اللغوى وبطبيعته الكليشية على وجود تصور ضمني آخر يناقض التصور المطروح فى منطق العارة أو يختلف عنه على الأقل .. وهو التصور الذى نطرحه العلاقة الحقيقية - أو العلاقة بين مقدم الطلب والوزير خارج موقف تقديم الطلب هذا . ناهيك عن الجدل بين ما هو سرى وما هو معلوم والذى تدخل فيه مجموعة أخرى من التصورات والعناصر التى تتسع وحاً لها احتمالات العلاقة ودلالاتها .

وإن دل هذا المثال على شيء فإنه يدل على إمكانية وجود جميع هذه الاحتمالات ، بل أكثر من ذلك على إمكانية تصديقها . ويدل أيضاً على أن تجاور وجهات النظر المتعارضة وتعايشها فى العمل الأفصوصى هو ما يسمح بوجود ما يسميه باحثين بانقصر متعدد الأصوات Polyphonic narrative أى القصص الذى لا تسيطر عليه وجهة نظر واحدة ولا ينطلق من منطق واحد أو ثابت للرؤية . وهناك حديث طويل - ليس هنا محاله - عن الفروق بين منطق الرؤية الثابت ومنطق الرؤية المتغير أو المتحول ، وعن أثر كل منها على عملية القص ذاتها . خير أن ما يهمنا هنا هو إبراز مسألة تعدد الأصوات فى عملية القص وتعدد وجهات النظر ليس باعتبارها شكلاً بانياً مستقلاً قد يذهب بالذهن إلى رواية قصة واحدة من أكثر من منظور ، ولكن باعتبارها سمة جوهرية فى كل قص ناصح ، حتى لو أومنا هذا القص أننا نرى كل شيء من وجهة نظر الراوى ، أو عبر أحدى شخصيته ما ، أو من منظور الكاتب نفسه .

وقبل أن نقول من منظور الكاتب نفسه ينبغي أن نعرف أن هناك فرقاً واضحاً بين الكاتب الحقيقى والكاتب المفترض . فما إن يكتب الكاتب حتى يخلق ليس بساطة نموذجاً أو إنساناً عاماً لا شخصياً وإنما بسطة مفترضة أو متصورة من نفسه مغايرة للصورة المفترضة الأخرى التى نقابلها فى كتابات الآخرين .. والصورة التى تبلغ القارئ عن وجود الكاتب واحدة من أهم المؤثرات<sup>(١٣)</sup> الفاعلة فى عملية الاتصال عبر الأفصوصية بين الكاتب والقارئ . وهى عملية تتعلق مع تابع القص وتسمو بسوء .

وللتابع الأفصوصى عدة أشكال تتفق جميعها فى أنها تثير مجموعة من التوقعات أو الاحتمالات ثم تحققها بصورة تثار معها وتولد بها مجموعة جديدة من التوقعات وهكذا .. وهناك عدة أشكال للتتابع الأفصوصى منها التابع السببى أو المنطقى وهو يتابع يقوم كما يشير اسمه على عملية التفرع التدرجى للتسلسل الإقليدى مطلقاً من ( أ ) إلى ( د ) ماراً بالضرورة بـ ( ب ) و ( ج ) . وهو لذلك شكل يهبط على حشية منطقية واضحة تقود فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشعر معه القارئ بالقدرة على التنبؤ بالتطورات المقبلة وهو شعور قد يتحقق فى معظم الأحيان . لكنه قد يودى إلى عكس التوقع فى بعضها الآخر ، حيث إن قلب التوقعات أو

عكس اتجاه المسهم الذي تتطور الحبكة وفقاً له من حيل المنطق السببي المأبوءة.

أما التابع الكيفي فإنه أكثر حكمة ولا مباشرة من التابع السببي وأكثر منه مروعة .. بدلاً من أن يؤدي حدث إلى آخر فإن تطور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناهضة له . وللتابع الكيفي توقعاته ولكنها ليست من نوع التوقعات الواضحة التي تحكمها الضرورة المنطقية ، بل من النوع الذي يتطور وفق منطق الصيرورة الشعرية أو الكشف الخلدية . ويعتمد هذا النوع من التابع على سبيح معقد وكتيب من الإيماءات الموحية التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً خاصاً

والنوع الثالث من صيغ التابع هو التابع التكراري وهو تنمية القص من خلال إعادة لقص بصورة جديدة في كل مرة ولكنها تتطور على نفس الجوهر الواحد وتوسع أفقه أو تصيف إليه . ومن خصائص هذا التابع أنه يؤمن بأنه يقدم جديداً في كل مرة ولكنه في الواقع يعيد الذي حل نفس الأوتار القديمة بشويعات جديدة .. وهذه الشويعات العديدة على سحر الواحد تتحقق عبر تنامي الصور وتباينها وعبر ضرورة المخرج بين العناصر المتشابهة والمختلفة . ومن هنا فإن التابع التكراري ليس تكراراً لأن التكرار ليس من الفن في شيء ولو بدا أن صورة ما أو تنويعاً ما ليست إلا تكراراً لصورة سابقة أو تنويع سابق فلا بد على الكاتب أن يحددها مباشرة من عمقه . فالتكرار عبء ثقيل على القص أما التابع التكراري فتسميه حادثة به<sup>(١٤)</sup>

أما التابع التقليدي فإنه التابع الذي يعتمد على قدرة الشكل القصصوي وتقليده على التأثير . فكل أشكال التابع السابقة تؤثر على بقدرى دون أى إلزام منه بطبيعته أو أسلوب عملها . ولأى شكل أدبي القدرة على أن يتحول إلى تقليد أدبي ويصبح عاية في حد ذاته وما إن يبدأ الشكل في التأثير كشكل حتى يصبح شكلاً تقليدياً وحتى يطلب لدائه سواء أكان شكلاً معقداً كالنمى الإغريقية أو مكثفاً وموجزاً كالسوانا الشعرية<sup>(١٥)</sup> وما إن يطلب شكل لدائه حتى يكون قد أرسى قواعده الخاصة في التابع ونسفه الخاص في توقع بدايات من نوع معين أو نهايات من طراز خاص .. الخ . فالتوقعات مع هذا الشكل من التابع سابقة على عملية القراءة ذاتها ولا تتعلق أثناءها كما في أشكال التابع السابقة

وأشكال التابع المختلفة هذه تتفاعل وتتصارع باستمرار .. كما أنها تتطور وتغير باستمرار . والحدود الفاصلة بينها ليست حاسمة أو باترة لأن هذه الأشكال المختلفة كثيراً ما تتداخل وتخرج بعض عناصرها حتى يصبح لونها والتمييز بينها أمراً عسيراً . ومع ذلك فإن لكل شكل منها خصائصه المتميزة وصفته المتمردة . وليس شكل التابع منعصلاً بأي حال من الأحوال عن بقية عناصر العمل القصصوي البنائية أو المصموية . ومن هنا لا يستطيع أحد الزعم بأنه يمكن كتابة القصصية الواحدة بأكثر من شكل من أشكال التابع لأن هذا لن يتيح قصة واحدة ذات تبدلات مختلفة بل قصصاً متباينة .

### لغة القص واللغة القصصية

تعتبر مشكلة اللغة من أهم مشكلات القصصية البنائية والجمالية ، لأن التكثيف والإيجاز والإيماء تصعب على اللغة عبثاً ثقيلًا ، وإذا أردت أن أختار كلمة لتصف لغة القصصية فإني أفضل استعمال الممتحورة أو المتأهية<sup>(١٦)</sup> . فلهذا القصصية يجب أن تكون مدبرة على لاستحوار على القارئ . على الإيماءات بالموقف كله . وأن تكون لغة متأهية بقطعة ذكية مياصة بالمعاني والإيماءات . فحينما يعمل كاتب القصصية بالجملة والكلمة فإن الروايل يعمل بالفقرة والفصل<sup>(١٧)</sup> ومن هنا فإن لكل كلمة أهميتها ومكانتها ولكل جملة قيمتها . فإذ يصيق الخبر حتى يصح الاحترال ضرورة والإيماء حتمية والكثافة أمر لا يحصى عنه

وبرغم هذا الاحترال والإيماء والكثافة فإن لغة القصصية أن تسم بالبساطة والتواضع والتعجب الانتباه لداتها بل تحاول بهدوء أن تخلق تياراً من الإشعاعات المتتامة التي تعمق قدرة اللغة على التعبير والتفكير .. وقد يقال إن تابع الإشعاعات والإيماءات يورث العموص والإيهام ، غير أن هذا غير صحيح لأنه يخلق الشعر والتوهج ويرهب ذكاء القارئ ويوسع أفق اللغة ذاتها في نفس الوقت ، لأنه يحاول أن يفرج حدودها وأن يدمج هذه الحدود باستمرار إلى أقصى ما يمكن اعماليا وعقليا على السواء

ومع الغرابة لغة القصصية الدائم من الشعر فإن هناك فوارق كثيرة بين اللغة الشعرية واللغة النثرية القصصية .. فاللغة ليست غاية كاتب القصصية ولكنها غاية الشاعر والوسيط الذي يعمل به . أما القاص فإن اللغة عنده لابد أن تكون وظيفية قادرة على التوصيل ، لأنه ينبغي أن تكون الكلمات في النثر أن تفر من المعنى المطلوب لأكثر . أما إذا جلبت الكلمات الاهتمام لنفسها فإن ذلك أمر مجروح<sup>(١٨)</sup> وما هو مجروح في لغة النثر تحاول لغة الشعر تخفيفه طوال الوقت . لكن اللغة القصصية ليست مجرد لغة نثرية ولكنها لغة نثرية طية تحاول أن تخرج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيرية وبين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية . وما هو إنساني وما هو مثالي أو جمالي .. وهي لهذا كله لغة كائنة في المساء الفاصلة بين الشعر والنثر .. لغة لا تعترف بهذا التضمين النثر بين الشعر والنثر وتحاول أن تخرج الدلالات الإدراكية للكلمات بكل ما في حافة هذه الكلمة من قدرة على الإيماء والمزج على قيود المعنى لإدراكه المخلود . إنها تخرج الجانب المنطقي للعمل النثر في اللغة بالحجاب الخبيث القساري الشعرى فيها .. الجانب الانفعالي العاطفي بالحجاب الوقعي الدلالي

فلهذا القصصية تطمح أساساً إلى التوصيل لا توصيل حقائق علمية جامدة ، أو صور واقعية هامدة وإي توصيل عالم حتى متدفع يتخلق عبر الكلمات التي تستعمل لقيمتها الدلالية بلا شك ولكنها تستعمل أيضاً لقيمتها للموقعية . ولذلك ينبغي دراسة اللغة القصصية دراسة جيدة من حيث ترتيب الكلمات وزمن الأعمال ومركب الجملة كله دون إغفال بقية العناصر الصوتية والحركية في اللغة . لأن اللغة القصصية ليست وعاء يصب فيه القاص قصصه ولكنها المادة القصصية بعد أن تشكلت في قالب فني . في قصصية : في إبداع في اللغة وبأسطة

- (١٩) مرجع السابق ص ٢٥٢
- (٢٠) Ian Reid, op. cit. p. 2.
- (٢١) Boris Eikensbaum, «O. Henry and the Theory of the Short Story», in Readings in Russian Poetics, p. 231
- (٢٢) V. Sternberg «What is Exposition?, an Essay in Temporal Determination in The Theory of the Novel (edit) John Halperin, p. 25-70.
- (٢٣) Boris Eikensbaum, op. cit. p. 231.
- (٢٤) Ibid. (٢٥) Ibid. p. 232.
- (٢٦) فرانك نو كوبر (مجموعات صغيرة) ترجمة د. محمود الزبيدي - ص ١٦
- (٢٧) عبد الله الطليم (الشكيب والشكيب) - العدد الأول - ١ / ٦ / ١٨٨٦
- (٢٨) راجع مقدمة محمود يسوع، مجموعته الأولى (الشيخ جده) ١٩٢٥ وكذلك مقدماته متولى (١٩٦٥) و (الشيخ عبد الحميد) ١٩٦٦
- (٢٩) Sean O'Faolain, The Short Story, (London, Collins, 1946) p. 136.
- (٣٠) مرجع السابق ص ١١٥
- (٣١) المرجع السابق ص ١١٠
- (٣٢) المرجع السابق ص ١١٦
- (٣٣) المرجع السابق ص ١٥٢
- (٣٤) راجع مقالة الأستاذ في دائرة المعارف فريدريك وغيره
- (٣٥) Ian Reid, op. cit. p. 56.
- (٣٦) Seymour Chetman, Story and Discourse, Ithaca, Cornell University Press, (1980) p. 43.
- (٣٧) فريد من القمصان - مع عدة مترجمين لهذا السبب (٢٦) ص ٣٥ - ١١
- (٣٨) G. Genette, Narrative Discourse. - فريد من القمصان - مع عدة مترجمين لهذا السبب (٢٦) ص ٣٥ - ١١
- (٣٩) E. R. Mierleum, The Story Writer, (Boston, Little Brown and co., 1939) p. 63.
- (٤٠) المرجع السابق ص ١٦٢
- (٤١) T. Todorov, The Poetics of Prose p. 66
- (٤٢) The Dialogical Imagination.
- (٤٣) W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, (Chicago, The University of Chicago Press, 1961) p. 70-1
- (٤٤) E. R. Mierleum, op. cit., p. 123-39
- (٤٥) Kenneth Burke, Counter-Statement (Los Altos, Hermes Publications, 1953) p. 126.
- (٤٦) S. O. Faolain, op. cit., p. 192.
- (٤٧) المرجع السابق - ص ١٩٦
- (٤٨) David Lodge, Language of Fiction, (London, RGP, 1968) p. 10.
- (٤٩) Ian Reid The Short Story (London Methuen and co 1977) P. 3
- (٥٠) Paul Herzog Beyond Genre - مع عرض ميثاق كتاب
- (٥١) New Directions in Literary Classification, (Ithaca, Cornell University Press, 1972).
- (٥٢) H. E. Bates, The Modern Short Story, a Critical Survey (London, Thomas Nelson and Sons, 1941) p. 13.
- (٥٣) راجع محمود يسوع، مجموعته الأولى
- (٥٤) راجع عبد الرحمن الطليم (مطالب الأفكار في الترجمة والاختار) - اعراف الزبيدي - ص ١٦
- (٥٥) راجع عبد الرحمن الطليم (مطالب الأفكار في الترجمة والاختار) - اعراف الزبيدي - ص ١٦
- (٥٦) C. Wright Mills, Power, Politics and People, London, (Oxford University Press, 1967) p. 413.
- (٥٧) قد يبدو هذا السبب الخاطئ في مصر كعائلة معزولة ولكن في الواقع هناك كثير من الزيادة في هذه الفئة ولكنه لا يكون بعد ذلك بقدر تلك في معظم البلاد العربية. راجع مثلا كتاب حجاج الحبيب عن (المؤثرات الأجنبية في الثقافة المصرية) أو كتاب عبد الإله السيد عن (سنة الفضة ونظيرها في العراق)
- (٥٨) راجع النص التكملي المنشور في كتاب اعراف في الترجمة والاختار - راجع كذلك خليل لويس نوح في كتابه في تاريخ الفكر المصري الحديث - الطبعة الثانية ص ٧٦ - ٩١
- (٥٩) Jacques Barzun, Egypt Imperialism and Revolution, trans. by Jean Stewart (London, Faber and Faber, 1971) p. 16.
- (٦٠) F. M. Hout (ed), Political and Social Change in Modern Egypt, (London, Oxford University Press, 1969) p. 153.
- (٦١) C. Wright Mills, op. cit. p. 411.
- (٦٢) Leslie Stephen, English Literature and Society, (London, 1904) p. 26.
- (٦٣) - ب - في (الأستاذ) عدد ١٥ نوفمبر ١٨٩٢
- (٦٤) D. S. Prawer, Comparative Literary Studies, (London, Duckworth, 1971) p. 74.
- (٦٥) ب - حصاده أن مصر، زيادة الإقبال على الترجمة في عصره تارة البلاد بالنسبة للأشكال الحديثة بعد أن كان هناك ٢٠ كتابا عربية ونحوه كتاب اعراف - ص ١٦
- (٦٦) ب - حصاده ١٩١٩ مع هذا العدد مع عام ١٩٣٠ كان من ١٥ كتاب عربية - ص ١٦
- (٦٧) راجع ترجمتي هذه (نحو الحصاد المصرية) ١٩٧٧ - ١٩٥١ ص ١١٣ - ٢٢٥
- (٦٨) راجع ترجمة بورجوني - مع عرض في اللغة القديمة - في كتاب
- (٦٩) Bernard Bergson, The Silencing of the Novel, (London, Penguin Books, 1971) p. 251.

# بنيّة الرواية وبنيّة القصّة القصيرة

□ تأليف: فيكتور شكوفسكي

□ تقديم وترجمة: سينا قاسم

## مقدمة

يعتبر فيكتور شكوفسكي من أهم رواد مدرسة الشكلية الروس، بل أنهم على الإطلاق في مجال نظرية الفن. كانت هذه المدرسة أهمها كبيرة في مسار الدراسات النقدية رغم قصر عمرها الذي لم يتجاوز خمسة وعشرين عاماً (من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٣٠). ولكنها أحدثت - وما زالت - ثورة في المفاهيم النقدية في موطنها الأصل - روسيا - وفي العالم الغربي الذي حازت إليه ولا يزال أثر هذه المدرسة فعالاً إلى اليوم، في الاتحاد السوفيتي بين جامعة جامعة تارغو بيسفا خاصة، وفي المغرب حيث تولى ترجمة أعمال الشكلية الروس. ويحل البحث الذي ترجمه بعنوان «بنيّة الرواية وبنيّة القصّة القصيرة»، الفصل الثالث من كتاب شكوفسكي «حول نظرية الفن». وقد نشرت سنة ١٩٢٥، ويضم عشر دراسات كتبها للزلف لها بين سنة ١٩١٦ وسنة نشر الكتاب<sup>(١)</sup> ويجمع الكتاب - عموماً - أهم ما كتب شكوفسكي حول نظرية الفن، خصوصاً الفصل الأول عن «الفن باعتباره وسيلة»، والفصل الثالث عن «بنيّة الرواية وبنيّة القصّة القصيرة»، والفصل الرابع عن «كيفية صيغ دون كيخوته»، والفصل السابع عن «رواية التقليد الشاعر» - تروزام شاندو لستون،

ولا يسع المجال - في هذه المقدمة - ولا من تاريخ المدرسة الشكلية وتطورها وإجازاتها<sup>(٢)</sup> ونكتفي بوجز مقتضب يوضح المفاهيم التي تمثل الركيزة النظرية للمفاهيم المترجم. ولقد وقع اختيارنا على هذا المقال لا يتطرق إليه من أفكار مدمرة في مجال تناول أنواع النص، عن طريق التحليل النصي الدقيق، ومحاولة استخلاص القوانين العامة التي تحكم إنشاء النصوص القصصية، وتوضيح الروابط التي تجمع العناصر لتكوّن للنص القصص.

ويصعب على القارئ - في كثير من الأحيان - أن يفرق بين أفكار شكوفسكي وأفكار غيره من الشكلية، لأنهم كانوا يعملون بوصفهم فريقاً متكاملًا، كما كانت حقلهم الدراسي أقرب إلى البؤلة التي تصهر فيها المفاهيم والنظريات لتندمج وتطور.

وتفترق القوة الدافعة وراء نشاط الشكلية بالرغبة في إنهاء الخط الذي كان يسود الدراسات الأدبية التقليدية، وفي إرساء الدرس النقدي بوصفه مجالاً متكاملًا مستقلًا لنشاط البطل. ولذلك فرف ب. إيجنازوم الجاهة بأنهم «مقصرون» specifiers. وتصيب جهود الشكلية - بالفعل - على عملية التخصص هذه. إذ لم يكتفوا بالفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية (مثل علم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ) التي كانت تخطط بالدراسات الأدبية أو تحليلها، ولكنهم لموا أكرموا أكثر من أن يحدّدوا في تحليل الدرس الأدبي إلى «علم». كانت خطوتهم الأولى في ذلك تحديد «مادة» هذا العلم، وضبطها في سمات مميزة للأدب، أو سمات تصنع ملبس «أدبية الأدب». وقد نجحوا في ذلك بنجاح كبير «سيريفيا» يركز كل التركيز على النصوص الأدبية وتحليلها.

ولقد أدى اهتمامهم بالكشف عما يميز الأدب إلى التركيز على لغة الشعر ومقوماتها، لأنوا أنها تختلف عن غيرها من الظواهر اللغوية، بما تمنح به من استقلال ذاتي. يحدد بينها وبين اللغويات العملية لغة الفن العادية. ولذلك رفض الشكليون الروس فكرة الوظيفة الوصفية للغة الشعر، سواء كان هذا التوصل عقاباً أو انفعالياً. ووصل تصورهم الوظيفي للغة الشعر إلى اكتشافه في نظرية رومان باكبسون عن الحدث الكلامي، وما يفتقر بها من تأكيد أن الشعر رسالة تركز على العبارة نفسها. دون غيرها من العناصر التي تتكون منها هذه الرسالة.<sup>(٣)</sup>

وتختلف لغة الشعر عن غيرها من متعلق آخر هو متعلق بنالي. إن صيغ القول، لغة الشعر أكثر انتظاماً وصرامة من اللغة العادية، ذلك لأن لغة الشعر نوع من الخطاب المنظم بذاته، معني أن لكل عنصر من عناصره مكاناً محدداً ووظيفة محددة داخل نظام، لا يحكمه شيء من عجزه، بل تعاكس الدناهي فحسب. ولذلك فإن وظيفة اللغة هي الكشف عن القوانين الداخلية التي تحكم هذا النظام. يقول شكوفسكي في مقدمة «حول نظرية الفن» «إن هدفنا في نظرية الأدب هو دراسة قوانينه الداخلية. ولنقل - إذا استخدمنا استعارة من الصناعة - إننا لا نأتم بموقف سوفي القطن العادية ولا سياسة الاحتكارات ولكن، أهتم بتوعية عيوب القزل وطرق التصحيح لمصنعيه».

وتساوي «الرسائل الأدبية» - في الاستعارة السابقة - عيوب القزل وهي الوسيلة الأدبية<sup>(٤)</sup> لدى الشكلية، القضية الرواية التي تدخل في تكوين العمل الأدبي. وما العمل الأدبي سوى مجموع رسائله (شكوفسكي)، وه إذا تولدت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً فإن عليها الإقرار بأن «الوسيلة» «شخصيتها» الوحيدة. ثم تأتي بعد ذلك مسألة جوهرية «هي مسألة تطبيق الوسيلة وتحليلها» - (باكبسون).



وقد كان الشكليون يصارعون المفهومين التقليديين السابقين لكل من «الشكل» و«المضمون»، ويذهبون بها على أساس أنها بقطران العمل شطرين، لذلك استبدلوا بمفهوم «الشكل» و«المضمون» مفهوم «الوسيلة» و«الغاية» -وهذا هو ما قبل الجياني، أما «الوسيلة» فهي تحول المادة إلى شكل جازم متكامل. ولذلك اكتسب مصطلح الشكل معنى كليا يعطى جميع مكونات العمل الأدبي بما فيها المضمون. وطبقوا هذه الفكرة على القصص القصصية، ففرقوا بين «الأحداث» *Fable*، أي مجرى الأحداث التي تكون العمل القصصى في ترويض الزمن، و«الحبكة» *Sujet* أي التشكيل الجياني لنفس الأحداث، وهي المقابل للوسيلة. ومن الوسائل المستخدمة في تشكيل الحبكة: التوازن، والتقديم والتأخير، والإيجاز، والاستطراد، والإرجاء، والتضيق، والإحار والتنظيم. ولقد اعتبروا الشخصية القصصية وسيلة من الوسائل التي تساهم في تشكيل الحبكة.

ولا تظن الوسيلة الأدبية عن غيرها من الوسائل، إذ لابد من روابط وثيقة، ضمن تلاحم أجزاء العمل الأدبي وتماسكها، لذلك وسيلة من الوسائل «حافز» *Motivation* يبرز وجودها ويبرز استخدامها وحالاتها بالوسائل الأخرى ولا يمكن أن يدخل عنصر أو موديع العمل دون غيره، يرتبط بالتكامل الجياني للعمل الأدبي من «حز» أو «تليل»، جميع عناصره (نومافسكى). ولقد أكد الشكليون - في هذا السياق - على الاستقلال الذاتي للعمل الأدبي، لكن يأتى الحافز العمل الألى من الخارج، فيصير إلى «الحفز الذاتي» القائم على نظرية المحاكاة. ذلك لأن التناهي بين نفس والحياة مرغوب بل مستحيل عندهم. فالقن كان دائما مستظلا من الآخر، ولم يمسك لونه أبدا فون القراء الذي يرفرف على قطة المنبهة (شكوفسكى). إن الأدب صند وتصيح. ولذلك يتم الشكليون اهتماما خاصا بالأعمال التي «أخرى»<sup>(1)</sup> وساطتها، أي بالأعمال التي يبرز فيها التصيح. ولقد أنشأ شكوفسكى برواية «توسمزام شاندو» استيون، ووصفها بأنها أكثر الروايات المثالية تعقيداً، لأن ستين يميز بحرية الوسائل الأدبية، ويعظم تقاليد الرواية أثناء كتابته، فلا يقدم «شريحة من الحياة» كما كان الحال بالنسبة لروايتي القرن التاسع عشر، بل يذكر القارئ في كل لحظة أنه يقرأ رواية. ولكن يتم ذلك فلا بد من إبراز الشكل. ويصل ستين ذلك من خلال عرق قواعد الرواية التقليدية وقوانينها، ليهبط إلى النص استطرادات طويلة ساحرة، أو يضح الملمعة وسط الرواية، أو يسقط عدداً من الفصول. والمثالية من حرية الوسائل - على هذا النحو - ذات شقين، أولها جعل الشكل مشروكا، والثاني خلق الإحساس بالحرب.

ويصل مفهوم «الحرب» مكانا مثيرا في أعمال شكوفسكى. لقد عرض له في مقاله «الفن باعتباره وسيلة» (نشر ١٩١٩) الذي كان بمثابة البيان الرسمي (ماتيسو) للمفردة الشكلية. ولم تغل كتابات شكوفسكى الملاحظة من إشارة إلى هذا المفهوم. إنه يرتبط بين وظيفة الفن وتطعيم قواعد المؤلف لحوادث إدراك جديد لدى القارئ من الأشياء، ذلك لأن لمر يمشى بها يقول - حياة تحكيها الآلة - حياة يصبح الخلف معها من إدراكه للأشياء الحرف وليس الحرفة. والتي يعمل لمر يدرك الأشياء وكأنه يراها للمرة الأولى. يقول شكوفسكى

«لكن غير الإحساس بالوجود، لكن ندرته الخفى»<sup>(2)</sup>، لكن يصبح الحبر حبريا، وجد شيء لظلال عليه اسم الفن. وهدف الفن هو أن يمنحنا الإحساس بالشيء بوصفه دلية وليس حرفة. ووسائل الفن هي وسائل الحرب، أي وسائل الشكل المتطد التي تستخدم لمعالجة مدى الإدراك وصعوبته، إذ تملك عملية الإدراك في الفن جانبها في ذاتها. ولابد من إطالة مداها الزمني والتي طريقة في عبوة الخفى وهو جولد. ولا يأبه بالأشياء التي اكتسبت شكلها النهائي.

ولقد طور مفهوم «الحرب» عند شكوفسكى ليصبح معاداة للتاريخ الأدبي. لقد تربت عليه فكرة التطور، بمعنى أن الوسيلة الأدبية تصبح آلية بعد حين. وعندئذ يجب ترويضها من خلال حربها، وهكذا يتطور الأدب. يأتى جيل جديد فيكسر القانوف من الوسائل الموروثة، يحطم مآثرها، ويصعدت وسائل جديدة، تحبط فترك الأشياء إدراكا طازجا بكرا.

ويصطلح مفهوم الحرب ثلاثة معاني في نقد شكوفسكى: إنه صرخة للفن، وأساس لكيالية التطور الأدبي، وسبج للقراءة. ولقد جمع الشكليون الروس بين ثلاث نظريات، وروندوا منها حيا لدراسة الخطاب: النظرية الأرسطية للأشكال الأدبية بعد أن طردوها، وأنها وعملها، ثم النظرية الرومانسية للاستقلال الذاتي للأدب بعد أن جعلوا منها أساسا لتحل عليه ميكانيكيات النص الأدبي، وأصبحت النظرية الكلية (المطلقة) في الإدراك، التي انسربت في فكر شكوفسكى. ولقد كانت الشكلية - في النهاية - مطلقا قلمه من الأفكار والمفاهيم، ووالها أساسا من رواله الله النهائي.

- ١ -

وتوقفت بصفة خاصة عند نوع الإنشاء الذي تتركز فيه المؤتمرات كما تتعاقب درجات سلم متتالية *Staircase like structure*. ويتسم التراكم - في هذا النوع من الإنشاء - بالالاهائية. يجعل ذلك بصفة خاصة في روايات المغامرات، ويصير - لاشك هذا العدد الكبير من المخططات التي تكون رواية مثل روكامبول<sup>(3)</sup> «*Rocambole*» أو رواية مثل «بعد مضي عشرين عاما» أو رواية «فيكونت براجلون» لإسكندر دumas. وتفسر هذه الخاصية - من جانب آخر - حاجة أمثال هذه الروايات إلى خاتمة مستقلة *épilogue*؛ إذ لا يستطيع الكاتب أن ينهى عمله دون التسجيل بتطور القصة، والإسراع بتعبير مقياس الزمن.

لا أستطيع أن أبدا هذا الفصل سوى بالاعتراف أنني لم أبدا حتى لأن تعريفا للقصة القصيرة؛ بمعنى أنني لا أستطيع أن أحدد الصفة التي يجب أن تميز «الموتيه» من جانب أو كيف يجب أن تتألف «الموتيه» من جانب آخر، لكني تتحقق «الحبكة» *Sujet* فلا يكون لكي نشر أننا نقف أمام قصة قصيرة أو تحتوي على صورة بسيطة. أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث.

لقد حاولت - أن أوضح نوعية العلاقات التي تربط بين الوسائل المختلفة المستخدمة في الإنشاء الأدبي والوسائل الخاصة بالأسلوب عامة

وقد جرت العادة على أن يتصلب توالى القصص القصيرة داخل قصة إطار ، فنجد في رواية المغامرات مجموعة من العناصر تستخدم هيكلا عاما تتركز عليه القصة الرئيسية . وعاليا ما تكون هذه العناصر من قبيل : الاحتطاف ، ثم التعارف ، ثم الزواج الذي يتم رغم العقبات التي حانت دون إنجازه . ولذلك يعرف مارك توين Mark Twain أنه وقف حائرا في نهاية «مغامرات توم سوير»<sup>(١)</sup> .  
« The Adventures of Tom Sawyer » لا يعرف كيف ينتهي روايته ، فالرواية التي تدور حول مغامرات صبي صغير ، لا يمكن أن تنتهي بالزواج كما يحدث في الروايات التي تدور حول أبطال بالغين ، ولذلك يشير المؤلف إلى أنه سينهي روايته عندما تسمح له أول فرصة . ولكن تمتد قصة « توم سوير » - كما نعلم - في قصة « هالك فين » ،  
Huck Finn<sup>(٢)</sup> (إذ تصبح الشخصية الثانوية في الرواية الأولى ، البطل في الرواية الثانية) ثم تمتد في رواية أخرى ، يستخدم فيها الكاتب وسائل الرواية البوليسية ، وتمتد أخيرا في رواية ثالثة ، تستعير وسائلها من رواية جول فېرن Jules Verne «خمس أسابيع في سبلا»<sup>(٣)</sup>

ولكن ما الشروط التي نجعلنا ندرك القصة القصيرة بوصفها وحدة متكاملة تامة ؟

يتصحح من التحليل أن البنية المتدرجة تدرج السلم تصحيا بنية دائرية ، أو بنية لها طابع الحلقة ، لو شئنا الدقة . ولذلك يصعب أن نتولد قصة قصيرة من وصف حب متبادل ينتهي بالنجاح . وإذا تحقق ذلك فإنه لا يتم من غير معارضة للقصص التقليدية التي تصف حبا مخروبا العفبات . ويمكن أن نضرب لذلك مثلا بالنسق التالي (أ) يجب (ب) ولكن (ب) لا يجب (أ) . وعندما يبدأ (ب) في حب (أ) يكون (أ) قد انصرف عن حب (ب) .

إن هذا النسق هو الذي يحكم علاقة يوجين أوتيجين Eugene Onégain وتانيا<sup>(٤)</sup> . قد تضرع المواقف النصية للمقدمة عدم التزامن في الانجذاب المتبادل للبطلين . ولكن بويردو Bofardo<sup>(٥)</sup> يلجأ إلى وسائل أخرى سحرية ، نخر من هذا الموقف هكذا يمثل رولان البطل الغناة أنجليك - في رواية بويردو «رولان عاشقا» Roland Amoureux - ولكن رولان يمر - ذات يوم - حل غابة مسحورة ذات نهين ، ويشرب - مصادفة - من ماء أحد النهين ، فيسقى حبه - فجأة - دون أية مقدمات . وفي الوقت نفسه ، تشرب أنجليك من ماء النبع الثاني ، الذي يتطوى سحره على صفات مضادة ، فيشتعل في قلبها حب عارم لرولان . ويتحول المنظر ، يقطب الحال ، وتسمى أنجليك وراء رولان ، تطارده من بلد إلى بلد ، وتجنّب وراءه العالم بأسره إلى أن يعود كلاهما - في النهاية - إلى الغابة المسحورة نفسها ، يشرب كلاهما من نبع منافس للبع الذي شرب منه من قبل ، فيشعل الحال ، وتتقلب الأدوار ، لتبدأ أنجليك في كراهية رولان ، يما يعود رولان إلى حبه السابق مرة أخرى ، فتبدو الحواجز عارية تماما في هذه القصة .

وقد يتصح لنا - من هذا التحليل - أن القصة القصيرة لا تتطلب الفعل فحسب ، بل تتطلب الفعل ورد الفعل ، كما تتطلب أن لا يكون هناك تعاضد بينها . إن ذلك يعرف ما بين «الموتيف» من ناحية وإحار

عموما أو الثورية خصوصا من ناحية أخرى . ولقد أشرت إلى ذلك في مقال عن «التعريب»<sup>(٦)</sup> ، عندما تناولت موضوع الحب الحسي ، وذكرت أن موضوعات حكايات الحب الحسي استعارات موسعة «دبية» إن «الموتيف» - في هذه الحكايات - يتولد من تطوير للنشيب ، ليأخذ التشبيه للطور شكل قصة متكاملة . هكذا شبه بوكاتشيو - مثلا - عصور الأثونة للمرأة بالهاون بينما شبه عصور الذكورة للرجل بيد الهاون . ويمكن أن نجد الأمر نفسه في قصة «الشیطان والحكيم» ، حيث تبدو عملية التطوير أكثر جلاء ، وتشير حادثة القصة إشارة مباشرة إلى قول شعبي متداول ، ليست القصة نفسها سوى تطوير له .

وينشأ عن هذا التطور حول القصص حول تطوير أشكال من الثورية . ويتمنى إلى هذا الخط تلك القصص التي تفسر أصل الأسماء . ولقد سمعت أحد سكان مدينة «أوتا» Ota يؤكد أن اسمها يرجع إلى الإمبراطور بطرس الأكبر ، ذلك الذي صاح مندهشا : «أوتا» «koh! tau»<sup>(٧)</sup> عندما رأى للمدينة أول مرة . وعندما يتغير تفسير الاسم من خلال الكتابة عن أصله ، ينقسم الاسم إلى أجزاء مستقلة ، قد لا يكون لها وجود في اللغة . هكذا انقسمت كلمة موسكو Moskov (في قصة نشأة مدينة موسكو) إلى جرتين هما : موس Mos وكما Kva . وانقسم اسم نهر «بادوسا»<sup>(٨)</sup> Jadusa إلى «باد» JA (تا) وأوسا aosa .

ولاشك في أن «الموتيف» ليس تطورا لمادة لغوية في كل الأحوال . إذ تستخدم التناقضات التي توجد في العادات والتقاليد بوصفها موتيفات . ويمكن أن نذكر مثلا من الفولكلور العسكري (بعد فيه التأثير الذي تتركه العناصر اللغوية في التقاليد الفولكلورية) حيث يطلق على قوّة البنادق «عين السور» في اللهجة العسكرية . عندما يحكي عن شباب الحشد الذين كانوا يشكون من فقد «سوارهم» . ولقد ولد ظهور الكهرباء نبتة قصصية من الخط نفسه ، حيث تصبغ الكهرباء نارا لا تقذف بالدهان . وبعد هذه النبتة في قصة عسكرية أخرى ، وهي قصة اللازم الذي أفتحه جوده - وكانوا يدخون في ثكناتهم - لأن المصايح هي التي تقذف بالدهان

ومن هذه الثيمات المهمة التي تتركز على التناقض نبتة الاستحالة «الزائفة» . وإذا تأملنا «البهوات» - مثلا - نجد أن التناقض ينشأ من نوايا شخصيات ، تحاول الفرار من البهوة من ناحية ، وتجنب حدوثها الفعل من ناحية أخرى (كما حدث مع نبتة أوديب) وتحقق البهوة - في نبتة الاستحالة «الزائفة» - رغم أنها تبدو غير ممكنة ، ويتم التحقق عن طريق التلاعب اللفظي . وإذا أخذنا «مكبث» مثلا على ذلك ، نجد للساحرة تله بأنه لن يعرف المريمة ، ما لم تقدم لعبة محو ، كما تبني بأنه لن يموت بيدي شخص «ولده المرأة» . ولذلك يتقدم الحشد الذين يهاجمون قصر مكبث ، وهم يحتمون بعروق شجر يحمونهم في أيديهم . ويموت مكبث بيدي طفل لم تلده امرأة ، إنه انزع نزع من رحم أمه . والأمر نفسه في رواية الاسكتلندي : لقد أخبره المراهون بأنه من يموت إلا فوق أرض من حديد ، ونمت سماء من عاج ، ولذلك يموت مستلقيا على درج ونمت سقف من العاج . وذلك أشبه بما نجده عند شكسبير ، حيث يتعرف ملك على بهوة تؤكد أنه سوف يموت في

«القدس» ، وذلك ليلفظ الملك أنفاسه الأخيرة في حجرة دير يحمل اسم «القدس» .

وهناك مجموعة أخرى من النيات تقوم على التناقص ، منها «معركة الأب والابن» و «الأخ روح أخيه» ( وقد تناول يوشكين هذه التيمة بطريقة أكثر تعقيدا من طريقة الأعية الشعبية المعروفة ) وأيضا «الزوج في عرس زوجته» . وتقوم على الوسيلة نفسها تيمة «المهرم الذي لا يمسه أحد» تلك التي عجزها في تاريخ «هيرودوتس» . وتشترك كل هذه النيات ، ابتداء ، في موقف يبدو وكأنه لا يخرج منه ، ولكن يأتي المخرج في النهاية في شكل حل سافر ونسعى إلى هذا النمط معه . أي النمط الذي يقوم على طرح لم يتم تقديم الحل . الفصل الذي تطرح مجموعة من اهتمام القصبة ، يقوم البطل بإيجارها . أصف إلى ذلك قصص البصولات ونلاحظ ميل الأدب - في مراحل متأخرة - إلى تيمة «المهرم المزيف» أو «المهرم البريء»

وينتهي هذا النوع من النيات على التابع التالي : يتعرض البريء للاتهام ، ويتم اتهامه بالفعل ، ولكن براءته تظهر في النهاية . وقد تظهر البراءة في بعض الأحيان من خلال التصاح شهود الزور (ويتمثل هذا النوع في شخصية عطية في شخصية «سوزان» في قصص كامونيس Camoëns لمبايف Minayev<sup>(١١)</sup> .

وشعر أننا لسنا أمام «حبكة» ، إذ نخلو القصة من حادثة أو حل ، ونلمس هذه الظاهرة جلية في رواية «الشيطان الأعرج» Le Diable Boiteux للوساج Le Sage<sup>(١٢)</sup> . ففي هذه الرواية نجد لوحات صغيرة كالمسحيات ، نخلو من «الحبكة» . وتقدم مقطعا من مقاطع هذه الرواية على سبيل المثال

«ولأت الآن إلى هذه البناية الحديدية التي نحوى على جناحين منفصلين . يقطن أحدهما لثالث . وهو فارس عجوز . نراه ثلثة محوس جنات الدار . وثارة يتهاوى جالسا في أحد المقاعد» .

«فكان رامبلو : «يجل إلى أنه يقرب في رأسه مشاريع عظيمة ترى من يكون هذا الرجل ؟ إذا ماتناك الثراء الذي يتألق في داره ، استنتجنا أنه من الأحياء» . فأجاب الشيطان : «كلا هو رجل رقيق بلع هذه الس لتقدمه بعد أن تدور في وظائف جلبت إليه الأموال الطائلة ، حتى تجاوزت ثروته أربعة ملايين . خبر أن الوسائل التي لحا إليها لاكتنار هذه الثروة أحدثت ثورقه ، وهو حل وشك لقاء ربه ، فشرع يكر في بناء دير ليكفر عن ذنوبه ويربح ضميره ، بإيجار صلة جليظة وقد حصل على تصريح يسمح له تأسيس هذا الدير . ولكنه وقع في حيرة عظيمة ، ويأمل أن يقطن هذا الدير رهبان يتحلون بالزهد والعباد والتواضع وأين يجد من يجتمع فيهم كل هذه الصفات ؟

أما احتاج الثاني من الناية فتقطعه سيده آية في الجبال ، فرغت من الاستحمام في لبس الحمير ، وأوت إلى الفراش . هذه المرأة الخلابة أرملة فارس من فرسان القديس جاك ، لم يترك لها من ثروة سوى اسمه الرخيص ولكن أراد النقط لهذه السيدة أن تتمتع بصداقة مستشاري مجلس قسطنطين ، يتباريان في سد نفقات حياتها

- صاح للتلميذ «آه ! آه ! ما هذا الصباح والعويل الذي أسمعته يتصاعد ؟ هل من حاجة لث ؟ «فأجاب الشبح : «فلأخبرك عن الأمر : كان فارسان يلعبان الورق في هذا الماحور الذي تراه مضاء بالشموع والمصابيح ، واحتدم النزاع بينهما أثناء اللعب ، فلأ سببها وأصاب كلاهما الآخر إصابة مميتة . أكبرهما متزوج وأصغرهما وحيد والديه . والفارسان على وشك أن يمصر روحهما . ولقد حصرت روجة الأول ووالد الثاني عندما معهما بالحادث الأليم وصراحها بملأ الحلى . وقال الأب متاديا ابنه الذي لا يستطيع أن يسمع كلامه : «يا أيها الصعل المسكين ! كم من مرة حذرتك أن تفلح عن المقامرة ؟ كم من مرة أمانت أنك أنها ستكلفك حياتك ؟ أعل جهارا إلى يرى من موتك هذه المينة البائسة . وأما الزوجة فلها عارقة في بأس وقروح . ورغم أن زوجها قد حصر في المقامرة كل ما آل إليه من ثروة جناها بزواجه منها ، ورغم أنه باع مصاعها بل ملابسها ، فلها لا تتعري عن فقهه ، وأحدثت ثلث الورق الذي نسب في فقهه ، وتلن من اخترع هذه اللعبة والماحور وكل من به<sup>(١٣)</sup>» .

يتضح من قراءة المقاطع السابقة أنها ليست بقصص وليس الحجم هو سبب هذا الانطباع . إذ نشعر - على العكس من ذلك - أننا أمام كل متكامل ونتم لدى قراءة مشهد قصير يتحلل القصة التي ترونها أسوديه Asmodee

«بالرغم مما تطوى عليه القصة التي ترونها في من إلالة أوى شبتا بمعنى من الإنصات إليك بالقدر الذي أبهى من التركيز . لقد اكتشفت في بيت من البيوت امرأة تلوح في لطيفة للغاية ، لجس بين شاب وعجوز . الثلاثة يحسون أنهلة تيدة لليلة حقا ، ويها كان الفارس المهرم يقبل السيدة كانت للأكوة غمذ يدها من وراء ظهره إلى الشاب ليقلها . فهل هو عشيقها ؟ فأجاب الأعرج : بل زوجها أما الآخر فميشقها . هذا العجوز رجل ذو شأن عظيم فهو صاحب ربة كالاتروفا Calatruva العسكرية ويملك الأموال الطائلة على هذه السيدة التي يشغل زوجها منصباً متواضعا في البلاط الملكي إلى الحد الذي سيؤدي به إلى الإفلاس . أما السيدة فلها تداعب عشيقها العجوز من أجل المصلحة وتكون زوجها لأها تحبه<sup>(١٤)</sup>»

وبأن الطابع المتكامل الثام للشهد السابق من أننا بعد أن نطلع على هويات زائفة تتكشف لنا - في النهاية - حقيقة الموقف ، وهو احتراق الصيغة . وقد تعطينا بعض القصص التي تتميز بطول نسبي انطبعا بعدم الاكتبال ، ويحدث ذلك مثلا في شه - القصة التي تنهى الفصل العاشر من الرواية وتبدأ بوصف سيرينادا Serenade<sup>(١٥)</sup> تحللها بعض الأشعار :

«ولستطرد قائلا : لنترك هذه الأغاني فإنكم مستمعون إلى موسيقى من نوع آخر انظر إلى هؤلاء الرجال الأربعة . الذين ظهروا فجأة على الطريق ، فقد اتقصروا على العازفين فأشهر هؤلاء لأنهم أدروا لحاية أنفسهم - ولكنهم لم تصمد لعنف القنريات فتطيرت أشلاوها في الهواء والآن ترى فارسين يرعان لانقادهم . أحدهما هو صاحب السيرينادا وها هما يهاجان للعندين هجوما شرسا ولكنهم يماثلوسهم في الشجاعة

والحرارة . يتطاير الشر من السيف . أنظر ! إن أحد المداخل عن السيرينادا يسقط صريحا . إنه الذي أقام الحفل : إنه مصاب إصابه مميتة ، أم صاحبه فيلوز بالفرار لأنه أشرف على الموت ، وهرب معتدون . أما العارفون فقد احتموا تماما . ولم يبق في الساحة سوى الفارس البائس الذي دفع حياته ثمنا لسيرينادا . والآن انظر إلى فتاة الشرفة . إنها تضع وراء انشغاله حيث ترأب كل ما يحدث . هذه السيدة المعتزة بجملها رغم ابتداله تبتجج لما نسبت فيه من نتائج قاسية بدل أن تأسف لما وتتحيل أن هداسيرينادا إثارة للتحب

ولكن ليس هذا كل ما في الأمر : فانظر إلى هذا الفارس الآخر المتوقف في الطريق بجانب الحريق الغارق في دمهائه . إنه يحاول إنقاذ نفسه . وفيهجة تنقض الدرزية القادمة عليه وهو مشغول بهذا الواجب الإنساني . ونصحه إلى السجى حيث يبنى زمتا جزء هذه القملة الثقيلة وكأنه القاتل

فعلق زامبلو قائلا : كم من مصائب وقعت في هذه الليلة (١٨)

ويتأهب إحساس . في نهاية القراءة . أن القصة لم تكتمل بعد . ويضاف إلى هذه اللوحات القصصية . في بعض الأحيان . ما يمكن أن يسميه بالنهاية « الوهمية » . وتصاع هذه النهاية في شكل وسفت للطبيعة « وحادة » طقس ، ويحد مثل هذه النهايات في قصص عبد الملاد نقي أشهر « السائل يكون » (١٩) واقترح على القارئ أن يشارك في تأليف قصة التي نحن بصدددها وأن يصيب إلى مقتطف رواية « لوماج » وصفا ، ويكن ليلة من بيان إشييلية أو « السماء اللامبالية » . لقد أسى جوجول قصته « حكاية امشاحنة بين إيفان أيفانوفيتش وإيفان ليكيبوروفيتش » بوصف من هذه الأوصاف التي تميز النهايات الوهمية

« إن الحياة » يا أيها السادة . ثمة حقا على سطح هذه الأرض . وتقف التربة الحديدية تتوارى القصة السابق لها . وهذه الطريقة مدو قصة وكأنها اختتمت واكتملت .

ومن أنواع القصص التي تنفرد عن غيرها ، النوع الذي يمكن أن يطلق عليه اسم « قصص ذات النهاية » « السالبة » وأريد أن أتوقف لشرح هذا المصطلح . إذا أخذنا الكلمات Stol - ou و Stol - ou (٢٠) فإننا نجد أن لأصوات « ou » و « ou » تمثل حركة الإعراب ويمثل الحرف « stol » الأساس ، ففي حالة الرفع للمعد ، نجد الجمل « stol » لا يضاف إليه حركة من حركات الإعراب . أما إذا وضعنا هذه الحالة في إطار حالات الإعراب الأخرى فيمكن اعتبار غياب حركة الإعراب علامة من علامات الإعراب ، يطلق عليها اسم « الحالة السالبة » (طبعا المصطلح فرنوماتوف Fortenotov أو « حالة الإعراب للصفر » طبقا لمصطلح بودوان دي كورتييه . Boudoin de Courtenay ) وهذا النوع من الأشكال « السالبة » منتشر في القصص القصيرة ، خصوصا في قصص مومسان

ولتقدم مثلا لهذا النوع من القصص : تلعب أم لزيارة ابها غير الشرعي الذي تركته في رعاية أسرة من الأسر الريفية ، وقد أصبح ملاحا مطا ، فصرع الأم عند ملاقاته ، وتقع في التزعة من قوط حزبا . أما

الابن الذي لم يكن يعلم شيئا من أمه فيشرع في انتشالها من التزعة لإيقادها ، وهنا تنتهي القصة . والقارئ عند قراءة هذه القصة يقوم بطريقة لا شعورية بمقارنتها بالقصص التجليدية التي تنتهي بشيئا ما ، أي بالقصص التي تحملها « علامة من علامات الإعراب » . وأريد القول - وعن بصدد هذا الموضوع - أنه يبدو لي (وهذا مجرد رأي وليس من قبيل الجزم) أن رواية العادات والأخلاق الفرنسية في عصر فلوير Flaubert كانت تلجأ بكثرة إلى وسيلة العمل غير المكتمل (كرواية « الغربة العاطفية » مثلا) .

وتجمع القصة الواحدة - عادة - في تركيبها بين البنية ذات الحفقت والية للتدرجة ، وتتخذ البنية بعض تطوير يمين في اتجاه أو آخر

إذا تمنا أمثال تشيكوف الكاملة ، نجد الجهد الذي يحتوي القصص هو أكثر المخططات تداولاً ، إذ كان الجمهور العريض يحب قصص الشيعة من أمثال تشيكوف ، وهي القصص التي كان يسميها قصصا « متنوعة » . وإذا حاولنا أن نستخلص عنوى لقصص تشيكوف نجد أن موضوعاتها مألوقة ألفة الحياة العادية ، إذ يحكي تشيكوف قصص صغار الموظفين والتجار ، فلا تتجاوز أمهاله إطاراً حياتياً ألهه الأدب منذ زمن بعيد ، وعالمه - من قبل - ليكني Zelkine (٢١) وجريووف Gorkov (٢٢) . وكان قراء هذا العصر يشعرون أنهم إذا ما تفوج من راحة العاديات

ويكن كليب في نجاح قصص تشيكوف في « الحكمة » .

ولم يكن الأدب الروسي ينسج حبكة قصصه من قبل . فكان جوجول يتطرق سنوات وسنوات حتى يمتد على نادرة تصلح كي بطور قصة أو حكاية

وكانت قصص حوتشاروف Gontcharov منبوية البنية هي يتعلق بالحبكة هي مقدمة رواية أوبلوموف Oblomov بأن حوتشاروف بعدد من الشخصيات المصنفة تربية بطنه في يوم معه . حتى لتحيل القارئ أن هذا الطل يجبا حياة صاحبة .

أما رواية رودين Roudine لتورجيفيتش (٢٣) تلخص في حكاية واحدة . ذات حادثة واحدة وفصل واحد . سبوا اعراف رودين

وتختار قصص بوشكين - فيما يتعلق بنية قصة نفسها - حبكة حكمة ذات حيوية كبيرة . وأما باقي الإنتاج الأدبي فتحتكره قصص منه من نوعية أدب الصالونات . مثل القصص التي كان يكتب مرلنكي ومارلنكي Marlinski وكلكشيف Kalachnikov ووليسكي Voliarski وسولوجوب Sologoub وليرمونتوف Lermontov . وكان هذا النوع من الكتابة يمثل أكثر من نصف الإنتاج الأدبي في القرن التاسع عشر

وعجأة ، ظهرت قصص تشيكوف لتخرق هذا التقليد . وبعك كانت هذه القصص عادية في محتواها كانت تخلف اختلافا جديدا عن الدراسات « الفريولوجية » (٢٤) التي كانت تنافس أدب الصالونات في



تصلر قائمة الإنتاج الأدبي . إذ يبنى تشيكوف قصصه حول حبكة محكمة واضحة ، ولكنه يختمها بهابة مفاجئة غير متوقعة .

ونقوم معظم قصص تشيكوف على وسيلة مشتركة بينها هي « اللبس » وترتكز قصته الأولى « في الخيام » على ظاهرة كاتب تعم المجتمع الروسي القديم ، وهي أن الشعر الطويل كان العلامة للمسيرة للمستبشرين : أهل الكنيسة والعلميين<sup>(١٧)</sup> في آن . ولكي يقع اللبس كان لابد من إلغاء جميع العلامات الثانوية التي تحمل التفرقة بين أهل الكنيسة والعلميين ممكنة ، وأن يكون الوقت الذي يقع عليه اختيار الكاتب هو زمن الصوم الكبير حيث يتجلى دور الكنيسة ، وتبقى إجابات الشماس بطريقة تحايل القارئ ، ليكتشف أن الشخص الذي كان يظنه عدوياً ليس سوى شماس . ويصبح الاكتشاف مفاجئاً ولكنه مطلق في الوقت نفسه ، فيشرح ويبرر معنى الكلام عبر المنهزم الذي ردهه الشماس . ولكي تكون النهاية ذات فاعلية وتأثير لابد أن يكون الأبطال ملتزمين بالنتيجة . حيث يصبح وقع الخاتمة قوياً عليهم ، وحيوياً ، ففي قصة تشيكوف بشر الحلاق بالدنوب لأنه أهان رجلاً من رجال الكنيسة وقت الصوم الكبير بأن ظن به الظنون .

ومح - هنا - إزاء معادلة طرحت طبقاً لجميع القواعد والقوانين . وترتبط كل أطراف المعادلة ارتباطاً وثيقاً .

وترتكز حبكة قصة « المبدئين والنحيل » على التناقض الاجتماعي الذي يفرق بين زميلين من زملاء الدراسة وهي قصة قصيرة جداً لا تتجاوز الصمحتين . والموقف المهروري الذي تقوم عليه القصة موقف بسيط ولكن تشيكوف بطوره تطوراً يتميز بانتكار غير متوقع ودقة بالغة يبدأ الصديقان بالقبل ويتبادلان نظرات تعرفها دموع الفرح فقد انتهجا للقاء المصاحبي . ويسرع النحيل إلى الحديث عن أسرته حديثاً مستفيضاً ، كما نعمل عند ملاقاته أصدقاء حميمين ، ووسط الحديث يستشف النحيل أن المبدئين يشغل وظيفة مستشار ويخلق هذا الاكتشاف هوة من التباين الاجتماعي بين الصديقين . وتبدو لنا هذه الهوة أكثر عمقا لأن الصديقين كانا قد قدما لنا في بداية القصة عاريين تماماً ، وخارج أي واقع آني ويكرر النحيل مثلما نفس الحمل التي كان قد أطلع صديقه عليها عن أسرته ، ولكن النبرة تختلف - الآن - تماماً لتصبح نبرة علاقة غير متكافئة ، ويكشف تكرار الحوار هذا الاختلاف ، حيث يمكن مقارنة السياقين ، لتكشف بية القصة في الوقت نفسه .

تستمر المواجهة طوال القصة الذي ينتهي بهابة مردوخة ، تسبح المشاعر التي يثيرها اللقاء في نفس الصديقين ، ويشعر المبدئين بالاشتزاز من المحاورة المفردة التي أظهرها صديقه القديم ، ويصرف عن التحيل ماداً يده مودعاً ، أما النحيل فيشد على ثلاثة من أصابع اليد الممدودة ، ويحني جذعه صاحبها على الطريقة الصيبية هي ! هي ! هي ! وتنسم الزوجة ويرفع الابن ناتائيل قبعة ، ويصفق عقيقه ، ويتاب الثلاثة شعور غريب بالرضا ويقوم تشيكوف - في كثير من الأحيان - بخرق الشكل النمطي للقصة التقليدية . ففي قصته « ليلة هلع » يقدم لنا رجلاً يمشي على عوشر في كل المنازل التي يرتادها ، بما فيها منزله هو .

ويصبح تشيكوف القصة منذ البداية بصيغة صوفية واضحة ، فالراوي واسمه « شكر الله »<sup>(١٨)</sup> يسكن في « سيدنا الحبيب سيد الشهداء » وفي بيت موظف اسمه « حسب الله » يسكن في شارع « مقابر الخلفاء » . ولكي لا تلتو تعرية الوسائل فحة يصيب تشيكوف في هابة العقرة « أي أنه يسكن أقصى حي الحماية »

ويزيد تراكم كل المؤثرات النطية للرب من حدة المفاجأة في هذه الهابة . ذلك لأن الهابة تعتمد على التناقض القائم بين النعش - كشيء من الأشياء الصوفية ، وكلازمة من لوازم قصص الرب - والنعش كمصدر من مصادر ثراء تاجر النعش (الحدوئي) . ويتضح - في الهابة - أن التاجر كان يخفي نعشه في بيوت الأصدقاء لينتدب من وقوع الحجز عليها .

ويسخر تشيكوف من أصحاب أدب الصالونات في قصته « طيبة غامضة » . ولكي يكشف تشيكوف عن وسببته يجعل البطة تتوجه - مباشرة - بقصتها إلى كاتب شاب . وتقع أحداث القصة في مقطوعة من مقطوعات الدرجة الأولى . وقد أصبح هذا الديكور تقيداً من تقاليد تقديم بطة من بطلات الصالونات .

ويجلس على المقعد أمامها موظف يعمل في مكتب المحافظ . وهو كاتب شاب ناشئ . يقدم غلة المبتدئ « الأصدقاء » قصصاً قصيرة ، أو كما يسميها هو « حكايات مستقاة من حياة الأحياء »

وتبدأ قصة المرأة بلدياً تقليدية ، إذ شأت نشأة فقيرة . ثم « تعرضت لتربية للدارس الداخلية المنامية للعقل » وقراءة « الروايات النافذة » ، وأنشأه الشباب ، وأول حب عجول ، ثم أحببت شاباً وتطلعت إلى السعادة . وهنا يبدأ تشيكوف في المعارضة الساخرة من الرواية النمسية :

« أقبل الكاتب يد السيدة من ناحية السوار ونمتم : « حقا رائعة ! إنني لا أقبل بذلك ، أيها العزيزة ، ولكنني أقبل العذاب الإنساني ! » وتزوج المرأة عجولاً ، وسيرة ساخرة تقدم لنا حياتها يتولى المعجور مزج ثروة طائلة وتندلق السعادة أسيراً بها ولكنها ترى عقبة تقف بينها وبين تحقيق هذه السعادة المشروعة . « وماذا يقف في طريقك ؟ عجور ترى آخر ؟ »

ويطعن تكرار مونيف المعجور الثرى العلة النمسية الأولى ، لتدخل مادة الصالونات في هذه القصة التي تعالج أبسط أشكال الانحراف بالعرض .

وقصة « كانت هي » أقل جودة من القصة السابقة . وتسخر هذه القصة من جمود قصص عيد الميلاد التقليدية . ومحورها لقاء البطل بامرأة مجهولة . ولا يطلعنا الراوي - في الحقيقة - على الهوية المجهولة للمرأة ، ولكنه يترك القارئ أو المستمع يستشف ذلك . لكن المفاجأة تقع - في النهاية - ويتضح أن المرأة هي زوجة الراوي ، فيحتج المستمعون ، فيعود الراوي مضطراً إلى الهابات التقليدية

ومن القصص الرائعة لتشيكوف قصة بعنوان « أحد المعارف » . ولا تستعظم هذه القصة المعارضة الساخرة تجاه جمود نوع من

نقص ، كما كان الأمر في القصة السابقة ، ولكنها تقوم على علاقة مردوحة بجاء شيء مشترك وتطور القصة حول عاهرة تخرج من المستشفى وقد تجردت من ربي مهيا الصدر القصير - والفتحة العريضة - والحداء البروري اللون وتشر أنها عاهرة عادية وأنها ليست فتاة عذراء من استاريا كما يمكن ، كما نرى بظافه هوسا وكان عليها أن تحصل على مال مائة وسية - بعد يدع آخر حوامها محل الزهونات مقابل رجل واحد وتوجهه هدا - ستاريا - ثرية أحد معارفها وطبيب الأسنان « بكنل » وأقرب من باب صيب الأس - وهي تطلب في رأسها الخطه التي ستجها إليها - ستاحل حجرة الكشف وتطلب منه حمسة وعشرين روبلا ، وهي تطلق ضحكة زئانية ولكنها ترتدى ثوبا عاديا دخلت وسألت بيرة عجول عما إذا كان الطبيب قد وصل وتقف فتدا على اسم العاهرة في مواجهة امرأة تشهد صورتها على صحتها - بلا صدر - على آخر صرار - بلا قبة عريضة - بلا حداء بروري اللون ويصل أحيرا هذا أمام الطبيب - وتعلمه وهي مدعوة بجعلها أنها تعافى ألما في ضرسها - يدهن فكل لثتها وشفها بأصابعه المصبوغة نعا - ويطلع الصرس - فتعلمه فتدا روبلا الأخير

إن الفكرة المبررية التي تدور حولها القصة هي الحياة المزدوجة التي يجدها كل إنسان - فالشخصيات الأساسيات - في القصة - « عازسان » مهتمين مختلفين : هاية وطبيب أسنان - لكن المرأة لا تلتزم الطبيب المخترف بوصفها عاهرة مخترقة ، بل بوصفها امرأة روية كبريا الاختلاف في انزى - دوما - بأن وصفا قد تغير - وتصنع القصة في مواجهة العار والمخزي الذي نستشعره عندما نقرأ بحقيقنا بأن هذا المخزي أو العار هو الذي يدمرنا إلى اختيار الألم وتلخص القصة كلها حول هذه التيمة

وبعد عروجها من عند الطبيب اوداد إحساسها بالعار لم يكن قهرها هو مصدر إحساسها بالعار - لقد نسبت تماما أنها لا ترتدى الصلار على آخر طراز أو القبة العريضة وأخذت تسير في الشارع تصق الدم ، وكل بصفة قمرية تذكرها بحبابها ، حباتها القبيحة ، البائسة ، ولحدتها من الإهانات التي لحمتها والتي ستعملها غدا والأسبوع القادم وبعد سنة وطوال حياتها حتى مماتها

لم يسلك تشيكوف في قصصه وسيلة القصص الشفاهي . ولكنه لجأ إلى هذا الأسلوب في قصته الممتارة « بوليسكا » . حيث يستخدم الأساليب الشفاهية المختلفة لأغراض الإنشاء القصص

يحدث البائع صانعة القبعات عن حبه ويشرح لها أن الطالت الذي حبه سوف يحولها لأمالة ويدور هذا الحديث أثناء بيع الخردوات التي تحتاجها صانعة القبعات ويعارض الجو العام الذي يفرق محل أدوات « المودة » المأسة الدائرة بين الشاب والفتاة . إنها سوفان إنعام الصفقة ، لأن الأول يحب ولأن الثانية تشر بالذنب

إن ريش الطيور الآن هو آخر طراز في القبعات ، واللون السائد هو الأصفر الفاتح أو اللون الأحمر البنفسجي والأصفر . لدينا تشكيلة كبيرة جدا من الريش ولكن لا نستطيع أن أفهم على الإطلاق إلى ماذا ستعصى بك هذه العلاقة ؟ ... المرأة شاحبة ، تختار الأزوار وهي تبكي « إن صاحبة القبعات التي تصنعها تاجرة ولعلك يجب أن

تعطى شيئا يخرج عن المألوف »

« بكل تأكيد إذا كانت تاجرة فلا بد من اختيار شيء ذي ألوان فاتحة انظري إلى هذه الأزوار إنها تجمع بين الأزرق والأحمر والذهبي وهي الألوان للودة . وإنها من أكثر الألوان لفتا للأنظار . ولكن أصحاب الدوق الرفيع يفضلون الأزوار السوداء غير اللامعة قريبها دالوة رفيعة ولكن بكل بساطة لأنهم . ألا تستطيعين أنت أن ترى هذا بنفسك ؟ أعبريني إلى ماذا ستعصى بك هذه ... اللقاءات ؟

همست بولينكا وهي تنحى عن الأزوار : « إنني لأدري أنا نفسي ... إنني لأعظم ما أطم في بايكولاى فيموفيتش »

وتنتهي القصة بإيراد قائمة من مصطلحات الخردوات تشبه هديا - مترجما بالدموع .

« يقف نيكولاى فيموفيتش محاولا إحياء جيشان مشاعره وتعلمه بولينكا في آن وتطالع ملامح وجهه في محاولة للابتسام ويقول بصوت جهوري

« هناك نوعان من الدنطلابا آتية : القطبية والخريرية . أما الشرقية والبريطانية والفرنسية - ما هذا الطورثون - فكأنها مصنوعة من القطب . وأما الروكوكو والسوتاش والكبريه فهي من الحرير ... بحق السماء ! جفت دموعك ! هناك شخص قادم »

« وعندما رأى دموعها تهرم بفرارة استعرد بصوت أجهر « إسبانية ، روكوكو ، كمبريه ... جوارب مصنوعة من خيط اسكتلندي ، من القطن ، من الحرير . »

لقد ظهرت قصص تشيكوف في نطاق أدب التسليه ، فكانت تشر في المجلات الفكاهية ولم يحقق تشيكوف نجاحه الأدبي العظيم إلا بعد ظهور مسرحياته وقصصه الطويلة . ولابد أن يعاد - الآن - شكر كل أعماله القصصية ، كما يجب إعادة النظر في تقييم هذه الأعمال . وعدده سقر الجميع - أن تشيكوف الذي كان يخاطب أكبر عدد من القراء هو الذي توصل إلى شكل أكثر كمالا .

- ٢ -

واللوازة (Parallelism) وسيلة أخرى من الوسائل التي تستخدم في إنشاء القصة القصيرة . ونحللها في أعمال تولستوى .

إن الخفائق للعلة تواجها . علينا أن نتخلص من هذه الخفائق شيئا محولها إلى واقعة أدبية . ولكن يحدث هذا لابد من أن نلج على « تحس » هذا الشيء ، ولزاجه في موضه ، بطريقة تشبه الطريقة التي كان يثاق الرحيب « يداعب بها الناس . ويجب انترع هذا الشيء » من توالى التداعبات العادية وركامها الذي حبس به . كما يجب أن نلج في عقولنا كما نلق الشاة على نار هادئة . وبعض تشيكوف ملا على دث في مذكراته طوال حمسة عشر عاما أو - قل - ثلاثين عاما كان رجل عمر مئتين . يقرأ لأقنه تقول « تشكيلة كبيرة من السحام . وكان الرجل شاعر من ياترى حاجة إلى مثل هذه التشكيلة » . إن انترعت اللاحة ذات يوم ووصعت على الأرض - فقرأ الرجل « تشكيلة كبيرة من السجائر » . هكذا يطلع الشاعر اللاقات ويحرص

الكاتب - دائما - الأشياء على الثورة ، فتسقط اللافات ونطرح الأشياء أسماءها القديمة لتتخذ أسماء جديدة تحمل هويات جديدة .  
لذلك يلجأ الشاعر إلى المحار ، أي إلى الصور البلاغية بكل ما فيها من تشبيه واستعارة ، فيطلق على النار اسم الزهرة الحمراء ، أو يستبدل إلى الكلمة القديمة صفة جديدة ، أو يقارن - كما فعل بودلير - الخيفة بامرأة شهوية ترفع صافيتها . هذه الطريقة يحقق الشاعر تحولا دلاليا فينتزع المفهوم من المتواليات الدلالية التي كان يتسمى إليها ، ويبدله بفضول كلمات أخرى (مشكال محاربة) في متواليات دلالية أخرى . وهكذا نشعر بالحياة ، أي نشعر بوجود الشيء في سلسلة جديدة . وتغلف الكلمة الجديدة الشيء كالثوب الجديد . فقد انتزعت اللفظة . ونحول الشيء إلى حقيقة محسوسة ، حقيقة خلقية أن تصبح مادة لعمل أدبي . وهناك طريقة أخرى . وهي خلق شكل متدرج ، يصبح الشيء معه شيئين أو ثلاثة أشياء ، وذلك من خلال انعكاساته أو فئاته

«بأنها الناحية الصغيرة إلى أين تتخرجين ؟ بأنها الأم الصغيرة ،  
إني إلى الزواج فليل .»

هكذا كان يبنى روستوف المتسكع ، ولاشك أنه كان يبنى على  
سوال أغاني شعبية من قبل

«الناحية الصغيرة تريد أن تسقط من الحس . كاتيا الصغيرة تريد أن  
تترك المائدة» (٢٤)

وهنا نجد مفهومين لا يتطابقان في أي من جوانبهما ، ولكنها بحرارة  
أحدهما الآخر من التناقضات المتعادية المألوفة :

وفي بعض الأحيان يشطر الشيء فيصبح شيئين أو يحل إلى أكثر  
من شيء . هكذا انحلت كلمة «السكك الحديدية» - عند إسكندر  
بلوك - إلى كلمتين «الحزن الحديدي للسكك» أو «حزن السكك  
الحديدي» . وكان ليون تولستوي ، في أعماله المقولة مثل القطع  
الموسيقية ، يقدم أبيه من طراز الخليل العريب (وصف الشيء بكلمة غير  
مألوفة) كما كان يقدم أبيه متدرجة

وقد تحدث في مقال آخر عن «التعريب» عند تولستوي ويشمل  
نوع من أنواع هذه الوسيلة - أي التعريب - في أن يركز الكاتب على  
تفصيل من تفاصيل اللوحة ، وأن يؤكد بحيث تتغير النسب المألوفة  
للأشياء . هكذا ركز تولستوي . على فم مبلل بمصع الطعام ، في وصف  
لوحة لمركبة حربية . ويخلق الانتباه المركز على تفصيل صغير نوعا من  
التحول غير المألوف . ولم يفهم كونستان ليونيف قيمة هذه الوسيلة في  
كتابه عن تولستوي . (٢٥)

ويمكن القول إن الوسيلة الأكثر انتشارا عند تولستوي هي رفضه أن  
يتعرف على الأشياء وإصراره أن يصورها كما لو كان يراها لأول مرة ، كأن  
يصف ديكورات المسرح على أنها قطع من الكارتون للمضغ لللون ، أو  
يصف القربان للقدس على أنه رفيف صغير من الخيز ، أو يؤكد لنا أن  
المسيحيين يأكلون ربيهم . واعتقد أن مثل هذه الوسيلة تأتي من التقليد  
الفرنسي ، ربما من فولتير في قصته «هورون القلب  
بالساذج» Hure et Jeune ، أو من وصف شاتوبريان اللاذع  
لسلاط الملك . ومما يكن من أمر ، فقد غرت تولستوي أعمال عاجز

بوصفها من منظور فلاح حادق ، أي من وجهة نظر شخص - شأنه  
شأن الجمع الفرنسيين - لا يستطيع أن يحيل الأشياء إلى التناقضات  
المألوفة . وقد عرفت الرواية الإعرافية القديمة هذه الوسيلة عندما  
وضعت المدينة من منظور فلاح . (فيستسكي Vessélovski ) .

واستخدم تولستوي الوسيلة الثانية بطريقة عميرة للغاية وهي وسيلة  
البينة للتدرج كالسلم .

ولن أحاول أن أقدم دراسة ، ولو موجزة ، لهذه الوسيلة في بوطيقا  
تولستوي بل أكتفي بتقديم بعض الأمثلة . لقد لجأ تولستوي شبيه إلى  
استخدام الموازنة ، ولكنه فعل هذا بشيء من السداحة ؛ فقد رأى من  
الضروري أن يفرّد لنا ثلاثة بدائل للقيمة نفسها : وفاة سيدة .  
ووفاة فلاح ، ووفاة شجرة ، في قصته «وفاة لالة» وسمي مرورا  
واصحا يربط بين أجزاء القصة : الفلاح يعمل حوديا عند السيدة .  
وتقطع الشجرة ليصبح خشبيا صليبا يوضع فوق قبر السيدة

وتميز الموازنة بين الأشياء في الشعر العالي الشعبي المتأخر ، حيث نجد  
موازاة بين الحب ووطء الأعشاب ، ذلك لأن العشاق يطأون الأعشاب  
أثناء مداعبتهم

ويقيم تولستوي في قصته كولستومير Kholstomer موازنة بين  
الحصان والرجل في الحملة الثانية .

«جاء الأفاق . أكل كثيرا وشرب كثيرا . وبعد أمه طويل واري  
جيد سيدوكسكي التراب . ولم يكن لحده أو لحمه ولا حتى عظامه  
أية فائدة أو قيمة بعد موته .»

ويبرر العلاقة بين عنصرى الموازنة أن سيدوكسكي كان صاحب  
الحصان كولستومير وفي قصة «المزارعان Les deux Humards» (٢٦)  
تتبدى الموازنة في العنوان وفي عدد من العناصر : العشق ، ولعب  
الورق ، والسلوك إزاء الأصدقاء . وتبرر العلاقة بين الأطراف صلة  
القربة التي تربط بين الشخصيات .

وإذا قارنا الوسائل التقنية لتولستوي بوسائل موباسان ، لاحظنا أن  
الفنان الفرنسي يصور الطرف الثاني من الموازنة عندما يكتب قصته . إذ  
لا يذكر موباسان الطرف الثاني كما لو كان مستترا . وقد يكون هذا  
الطرف الثاني الشكل التقليدي للقصص القصيرة الذي يحطه موباسان  
(كما في قصصه الخالية من النهاية) أو موقف البرجوازية الفرنسية  
التقليدية من الحياة . ولقد تعرض موباسان - في أكثر من قصة -  
لوصف موت فلاح .

هذا الوصف بسيط جدا ، ولكنه غلبة في العربة في لوقت نفسه .  
ولاشك أن هذا الوصف لموت الفلاح يوازي موت الحضري ، غير أن  
موباسان لا يذكر الطرف الآخر من الموازنة في نفس القصة . لأنه يجعل  
الراوي - في بعض الأحيان - يضمن الطرف الآخر من الموازنة في صيغة  
أحكام انفعالية . ويبدو لنا تولستوي أكثر بدائية في استخدامه للموازاة  
من موباسان ، لأنه كان في حاجة إلى إبراز طرق الموازنة وتوضيح المعين  
فيها . هكذا يصح - في قصته «ثمار الخضار» - المطبخ والصابون في  
موازاة محددة الأطراف . ويرجع هذا العارق إلى وضوح رؤية الذي يبر

تقاليد الأدب الفرنسي عن الأدب الروسي . فالتقارن الفرنسي يلمح غرق القومين على الفور ، ويعطى بسهولة إلى موضع الموازنة ، بينما لا يميز التقارن الروسي بوصوح بين ما هو طبيعي وما هو حارق للعادة

وأريد أن أوضح - في هذا الصدد - أنني لا أتصور التقاليد الأدبية التي أتحدث عنها بوصفها استعارة كاتب من كاتب آخر ، بل بوصفها عملية يعتمد فيها الكاتب على مجموع المعايير الأدبية ، هذا المجموع مصوغ - شأنه شأن تقاليد المخرج - من مجمل الإمكانيات التقنية المتاحة في عصره

وتظهر - في أعمال تولستوي - حالات من المزاورة أكثر تعقيدا ، خصوصا عندما يوازي في رواياته بين شخصيتين أو مجموعتين من الشخصيات ويتجلى ذلك بوضوح في «الحرب والسلام» ، من خلال التعارض بين نابليون وكوتوروف ، وبين بيير بيزوكوف وأندريه بولكنسكي ، وفي الوقت نفسه نيكولاي روستوف الذي يقف محورا بين الإثنين . وفي رواية «أناكارينا» يتعارض الثنائي أنا - فروسكي مع الثنائي كيني - يفين ، ويحضر الربط بين الزوجين علاقة القرابة . هذا الحاضر معطى من معطيات تولستوي ، ولعله أحد معطيات الروايات جميعا . ولقد أشار تولستوي نفسه إلى أنه جعل من بولكنسكي المعجوز «أبا للشباب اللامع (أندريه) إذ يشر بالخروج من وصفه شخصية لا ترتبط بالرواية بطريقة ما» . وثمة وسيلة أخرى لم يلجأ إليها تولستوي كثيرا في رواياته وهي مشاركة شخصية واحدة في عدد من المصاحبات Combinations (وهي وسيلة من الوسائل المفصلة لدى الروائيين الإنجليز) ومن الأمثلة النادرة على هذه الوسيلة ، الحدث الخاص بنابليون ولاروشكا . حيث فعل تولستوي ذلك على سبيل التفرغيب . ومما يلفت من أمر ، فيجب القول إن الرباط الذي يربط بين أطراف الموازنة في أناكارينا هو رباط واء ، إلى الدرجة التي تجعل منه محص ضرورة أدبية لا غير .

ولم يستخدم تولستوي علاقة القرابة ليربط بين الأطراف المختلفة من المزاورة ، ولكن ليؤسس عليها البنية المتدرجة . ففي «الحرب والسلام» يمثل آل روستوف ، وهم أخوان وأخت ، ثلاثة وجوه لخط واحد . ولقد قارن تولستوي بينهم في المقطع الذي يسبق وفاة بيتر ، حيث ظهر نيكولاي روستوف وكأنه تبسيط لشخصية باتاشا ، تلك التي مثلت - بدورها - الخط في صورة أكثر عظاما . وفي رواية «أناكارينا» تكشف سيبا أو بيسكي عن وجه من وجوه البنية النسيجية لأناكارينا نفسها وتظهر الرابطة بين الشخصيتين من خلال للكلمتين اللتين تهمس بهما أنا متفمضة صوت سيبا ، وهكذا تصبح سيبا «درجة في سلم» تؤدي إلى ما يليها من الدرجات . ولا يستخدم تولستوي - في هذه الحالة - علاقة القرابة ليربط بين الشخصيات - فقد أوجد علاقة قرابة في أحيان أخرى بين شخصيات حلقها متصلة واحدها عن الأخرى ، ولكنه يستخدمها لخلق درجات ستم في الرواية .

ولم تلتزم التقاليد الأدبية فيما يتصل بتصوير علاقة القرابة بضرورة تقديم انعكاسات معتلة لنفس الخط . ونلمس هذا في الوسيلة التقليدية

التي تصف أخوين ، أحدهما نبيل والآخر وضيع ، وقد خرجا من الرحم معه ، غير أن بعض الروائيين أحسوا بالحاجة إلى تفسير هذه المظاهرة فبدروا ذلك على أساس أن الأخ الموصيغ ابن غير شرعي (بلديج)

وتتحكم ضرورات المهنة في هذه المظاهرة مثلما تتحكم في كل ما يتعلق بالفن

- ٣ -

كان الحد الأول للرواية هو مجموعة القصص : هذا ما يمكن أن نقرره ، فليس يوسنا أن نرى بينها علاقة سببية وعليها أن نكون بإعلان حقيقة تاريخية .

وكانت مجموعة القصص تؤلف - عادة - بطريقة تتيج رابطة ما - ولو شكلية - بين أحوالها المصطفة المكونة لها . وكان ذلك يحدث بأن تضمن القصص المختلفة داخل قصة واحدة نحتها ، فتصبح جزءا من - وجميع هذ النسق أعمال مثل «الأسفار الخمسة أو البعثات» ، و«كيلة ودعة» ، و«هيروبيشا» ، و«حكايات البيضاء» ، و«الوراء السبعة» ، و«ألف ليلة وليلة» ، ومجموع القصص الجيورجية في القرن الثامن عشر ، و«كتاب الحكمة والبيان» وكثير من المجموعات الأخرى .

ويمكن أن نحدد أنماط القصص التي تستخدم إطاراً لغيرها ، أو بمعنى أصح الأساليب التي تستخدم لاحتواء قصة داخل قصة أخرى . ومن أكثر هذه الأساليب انتشارا حكى القصص أو الحكايات **الإرجاء** **وخرج فعل ما** . وذلك مثلا فعل الورداء السبعة ، عندما معاها الملك من إعدام ابنه بحكي القصص ، ومثل فعلت شهرزاد ، حين أرجأت موتها من ليلة إلى ليلة أخرى بحكاياتها . وفي مجموعة القصص الملغولية ذات الأصل البوذي «لوجي برجي» تمنع الخنايل الخشبية التي تشكل درج السلم الملك من اعتلاء العرش ، عن طريق الحكى ، فتحتوى الحكاية الثانية حكاية ثالثة ورابعة . أما في حكايات البيضاء ، فيشعل البيضاء الزوجة بحكاياته عن عبادة زوجها إلى أن يصل الزوج له . ونجد بهية الإرجاء هذه داخل «ألف ليلة وليلة» نفسها . إذ تظهر في جميع القصص التي تسبق تنفيذ حكم الإعدام

ومن الأساليب الأخرى المستخدمة في تضمين قصة لقصة أخرى ، أسلوب المناظرة من خلال حكى الحكايات . وذلك عندما نرى القصص لإثبات فكرة ، أو البرهنة على صواب أمر ، فتعكس قصة جديدة لضيد القصة السابقة . ونهتما هذه الوسيلة لأنها تمتد إلى حاصر أخرى يمكن إدخالها في النص ، إذ يتم تضمين بعض الأشعار أو الحكم بالطريقة نفسها .

ويجب أن نلاحظ أن هذه الوسائل هي وسائل كتابة خالصة ، ذلك لأن ضمانة للمادة الفكرية تمنح - بطبيعتها المتشعبة - التراث الشعري من اللجوء إلى مثل هذه الوسائل في الربط . إن تشعبا - فضلا عن امتداد - لا يجعل إدراكها ممكنا ، إلا للتقارن محسب . ولم يكن الفن الشعبي ، أي الفن المهول للصاحب ، مجرد من الوعي الفردي لم يكن هذا الفن يعرف سوى أساليب بدائية من أساليب الربط بين القصص . وقد كانت الرواية عند ولادتها ، أو أقل حتى قبل أن تولد ، تنزع إلى التعبير الكتابي



لقد ظهرت في الأدب الأوربي ، في عصر ميكر ، مجموعات من القصص صيغت في وحدة متكاملة ، تربطها قصة واحدة ، فلب دور الإخبار بنية القصص

وأما مجموعات القصص الشرقية التي جلبها العرب واليهود للأوربيين التعرف على عدد كبير من القصص الأجنبية . مما أظهر التشابه بينه وبين القصص المحلي . وفي الوقت نفسه ابتكر أسلوب أصيل في التصمين في أوروبا ، أعنى أسلوب «الديكاميرون» الذي أصبح فيه القصص غاية في ذاته .

ويختلف نديكاميرون . كما تختلف سلالاته الأدبية . عن الرواية لأوربية في القربى الثم عشر والتاسع عشر إلى الحلقات المختلفة من المجموعة لا تتصل فيما بينها من خلال وحدة الشخصيات . فقد لا نجد فيها شخصيات ، وإنما ينصب الاهتمام كله على الفعل أما الفاعل نفسه فإنه ليس سوى قطعة من الشطرنج ، تسمح للحبكة بالمر والتطور .

وؤكد - دون محاولة إثبات ذلك الآن - أن الأمر استمر على هذا الحال مدة طويلة وأن البطل «جيل بلاس» - في رواية لوساج - ينتظر إلى الشخصية ، إلى الحد الذي دفع النقاد إلى تأكيد أن الكاتب كان يقصد - وأنها - تقديم شخص فجع . قليل الذكاء . وذلك خطأ . إن «جيل بلاس» ليس رجلاً بل خيط يربط حلقات الرواية فيما بينها . هذا الخيط رمادي اللون . والملاقة بين الفعل والفاعل أكثر تلاحماً في «حكايات كانترييري» لثوسر . ولقد لجأت رولانتر «البيكاروسك» إلى أسلوب التصمين على نحو لافت في غزائره . ومما المثير لانتعاش هذه الوسيلة في أعمال سيرفانتس ولوساج ، وهيلدنج ، ومن المفيد كذلك أن تتبع انعكاسها على الرواية الأوربية الحديثة من خلال شعرون .

وتقدم حكاية الأمير «فر الزمان» و«الأميرة» بدور ، نموذجاً غريب لبنة القصة . وتتميز هذه الحكاية - في البداية - من اللبلة السبعين بعد المائة إلى اللبلة التاسعة والأربعين بعد المائة<sup>(٢٧)</sup> وتنقسم إلى عدد من الحكايات

١ - حكاية الأمير فر الزمان (ابن شاه زمان)<sup>(٢٨)</sup> والحان الدين ساعدوه ، وتتميز هذه الحكاية ببنية بالغة التعقيد ، تنتهي برواج الحسين ، عندما تترك الملكة بلور أباها .

٢ - حكاية الأميرين «الأحمد» و«الأسعد» . ولا تتصل هذه الحكاية بالحكاية السابقة إلا لأن الأميرين أخوان غير شقيقين لأبيهما الملك فر الزمان . ويقرر الملك قتل ولديه ولكنها يقران منه هارين . ويحوصان معامرة تلو أخرى . وتمشق الملكة «مرحانة» «الأسعد» الذي نجده مشكراً تحت اسم «مملوك»<sup>(٢٩)</sup> بين عبيدها . ويمر «الأسعد» بمغامرة بعد مغامرة . تنهى جميعها بوقوعه في أيدي «موسى» «سرام» . وأخيراً يلتقي الأخوان . ويقص الموصي الذي تاب وأسلم هذه المناسبة حكاية «معم ونعمة» . وهي حكاية غاية في التعقيد . لا تمت بصلة إلى حكاية الأخوين . وتنتهي بالمارد . وعندما سمع الأحمد والأسعد من بهرام الموصي الذي أسلم هذه الحكاية تعجباً منها غاية العجب . وتأق الملكة «مرحانة» في جيش عمير . وتطالب بالبرداد «مملوك» الذي كان قد احتفظ بها . ثم

يأق الملك المعبور أبو الملكة بدور أم الأحمد في جيشه . وعنده يلق الملك فر الزمان هو الآخر في جيشه باحثاً عن ولديه . وقد اكتشف برأئها . وأخيراً يرى جيش الملك شاه زمان الذي كنا قد نسبناه تماماً آتياً للحث عن ابنه . ويظهر بما سبق عدى الافتعال الذي يصح دمج القصص بعضها في بعض .

وتمثل حبكة الدراما الشعبية «الملك مكسيميليان» مثالا غريباً آخر للتأليف . ويتميز موضوع هذه الدراما بالبساطة الشديدة : يتروح ابن الملك مكسيميليان فيوس ولكنه يثور على عبادة الأصنام ويقرر أبوه قتله . وتنتهي الدراما بمقتل الملك نفسه ومعه جميع نبلائه بلاءه . ويستخدم هذا السيناريو هيكلاً يضاف إليه عدد من المواقف المتنوعة ، ويرى إدخالا عواطف مختلفة . ومن النصوص التي أصبحت إلى الدراما الأصلية درامتان شعبيتان هما : «الصفينة» ، و«العصابة» . ونصنق هاتان الدرامتان - في بعض الأحيان - نصفاً دون أي مبرر واضح ، مثلاً نضاف المشاهد الرعوية إلى النص لأساسي في «دون كيشوته» . أو مثلاً تصمن الأشعار في «ألف ليلة وليلة» ... ولقد تضمنت إلى جانب هاتين الدرامتين نصوص أخرى التصقت بالدراما الأصلية في مراحل متأخرة من تطورها وقد تضمنت بعض هذه الحلقات الدخيلة إلى حد أنها طردت الملك مكسيميليان نفسه من المسرح كلية ، أو أصبح الملك مجرد حافز لإطلاق هتان الكوميديا : ومما التلاعب بالألفاظ والجناس (وعبره من الحيل التي تستخدم الصمم ذريعة للإصحاح) .

لقد قلت - من قبل - إننا إذا تأملنا القصة - ابتداءً من المودجية وجدناها تتميز بسمات الاكتمال والتمام . ونقول - لكي نوضح ذلك - إننا نجد - في مثل هذه القصة - عنصر الإجابة الصحيحة التي تفقد البطل من مأرق وقع فيه ، في الوقت نفسه الذي نجد مجموعة من العناصر ، تكمل هذا العنصر الإجابة الصحيحة وتتمه . فتكشف عن مبرر الوقوع في المأزق - وإجابة البطل - وحل العقدة وتمثل هذه العناصر - مجموعة - ميكائزم قصص «الحيلة» . ومن الأمثلة المشهورة على ذلك ، موتيف انتزاع خصلة شعر بمائة لشر الهرم الذي ارتكبه الجريمة ، من كل رفاقه . وكذلك موتيف المذبح الذي يعلم على بابها بطنباشير . (في «ألف ليلة وليلة» وكذلك «ألفرس» ) . وتشكل الحبكة في هذا النوع من القصص حلقة تامة متكاملة . وقد نضاف إليها بعض الاستطرادات القصبة . أو نوحى ببعض مقاطع من الوصف ، ولكنها تظل شتت تاماً في ذاته . ويمكن - كما يثبت في الصفحات السابقة - جمع عدد من القصص داخل بنية أكثر تعقيداً . من خلال تصمها في إطار واحد . أو من خلال تفرعها من نفس الجذع

و«المنظم»<sup>(٣٠)</sup> هو أكثر وسائل الإنشاء إشاراً وتكاثراً . في هذه الحالة - مجموعة من القصص - تمثل كل منها وحدة متكاملة . وترتبط فيما بينها شخصية مشتركة . فالقصة المتعددة المقاصع تبنى تفرص على بطل سلسلة من المهام الصعبة تتبى وسيرة «النظم» . وقد نصم إلى القصة موتيف من قصة أخرى عن طريق النظم . فحصل عن قصص تحتوي مصتير . أو حتى أربع قصص . ويستطيع أن يحدد نوعين من النظم عن النظم



النوع الأول : وهو الذى يلعب البطل به دورا سلبيا ، فلا يندم على المعامرات بل تلاحقه المعامرات وتطارده . ومقابل هذا النوع من انظم في روايات المعامرات حيث يتحاطب للقراصنة شابا أو فتاة ويتقادمهم بالمعمرات ، فلا تستطيع منهم أن تجد مرفقا ترمو فيه . والنوع الآخر من إنشاء : هو الذى يحاول أن يربط بين الفعل والفاعل وأن يهجر المعامرات ، مثلا يحجز عصب الآفة ، ولو بطريقة مفضلة ، معامرات بوليبيوس فلا تترك الآفة البطل يلتقط أنفاسه أو يبدأ قليلا . ويحمل أحيوي بوليبيوس العرق المستبداد البحري في طياته حلة عدد كبير من رحلاته . إنه يفتش الترحال ، ولذلك يلتحم مصيره الخاص - في سفره السبع - مع تراث الفولكلور السياحي المعاصر له .

ويكن حافر النظم - في «الحمار الذهبي»<sup>(٣١)</sup> (منح الكائنات) لأبيولية في حب استطلاع لوسبيوس الذى يقضى وقته مازيدا مسترقا السح وحينئذ بنا أن نلاحظ جمع «الحمار الذهبي» . بين وسيلتي «الإطار» و«النظم» . ويصل غيط النظم الحلقة الخاصة «محوكة القرب» و«الخصم المسوخ» و«مغامرات اللصوص» و«نادرة الحمار في الشونة الخ» . وتتضاف من طريق «الإطار» «حكايات الساحرة» والقصة المشهورة «ابروس وبسيشيه» Aëros et Psyché وبمجموعة أخرى من الأكافيس . وكثيرا ما نشر أن الأجزاء التي نطق بالعمل في خلال النظم كانت تحيا حياة مستقلة قبل ضمها إليه . فعندما يشرح الكاتب في ختام قصته «الحمار في الشونة» أن هذه القصة هي أصل مثل سائر يفترض الكاتب أن القارىء على علم بالقصة أو على الأقل بيوكاها العام .

ولقد أصبحت الرحلة عند زمن مبكر من أكثر الحواجز انتشارا لاستخدام النظم ، خصوصا الرحلة التي تستهدف الحصول على عمل وتنبئ هذا السبق أقدم الروايات الإسبانية «لازاريلو دى تورميس» Lazarillo de Tormes<sup>(٣٢)</sup> حيث يحوط البطل لازاريلو خصم المغامرات باحثا عن عمل . وقد جرت المادة على القول إن بعض حقائق الرواية وعباراتها ، تستخدم لصرب للتل ، لكنها كانت كذلك في اعتقادي ، قبل أن تدخل الرواية ، وليس بعدها . وتنتهي الرواية نهاية هزلية ، وتزخر بالمسوخ والمغامرات المفارقة التي تخرج عن المألوف . وليست هذه الظاهرة نادرة لأن الكاتب يعفرون إلى أفكار بناءة يكلون في الجزء الثاني من رواياتهم ، ولذلك يلجأون إلى مبادئ مختلفة ، جديدة كل الحدة . لإتمام عملهم وهذا ما حدث لسرفانتس في روايته «دون كيشوته» وسويت في «جاليقو» .

وبجد وسيلة النظم نخرج عن إطار الموضوع ، في بعض الأحيان ، وتجاوز يصدق الحاضر . هكذا يعمل سرفانتس في قصة «رجل من وجاج»<sup>(٣٣)</sup> ، وهي قصة قصيرة تنور حول عالم من أبناء الشعب ، فقد صوبه بعد أن شرب شراب الحب المسحور وتتابع الصفحات في موبولوج عموم ، تتراص خلاله قصص وحكم يقدمها النحور

«كان يش على عارضى العرائس أعنف الحملات . إهم من الشردين . يتكون مقدمات الدين . ويحولون التقوى إلى مهرة يعرضهم عرائسهم على المسرح . وكانوا يرحون ، في بعض الأحيان بأصحاب العهد القديم والحديد جميعا في أجولة . يحسون فوقها . يأكلوا ويشربوا . في الخانات والخانات . وكان يتعجب من أن لا يفرض عليهم صمت أبدي في ثكناتهم . أو أن يبقوا من المملكة إلى غير رجعة » .

وفي يوم من الأيام تصادف أن مر إلى جانبته ممثل . بلبس ملاهي الأمراء . فصاح عند رؤيته : يا إلهي ! أذكر أني رأيت هذا خارجا من المسرح . ملطخ السحنة بالدقيق . مرتليا معطفه بالمقلوب . ولكنه كلا خطا خطوة خارج خشية المسرح تقمص شخصية السادة فمضى أحد السامعين «رعا يكون الأمر كذلك . فالعديد من الممثلين ينحدرون من سلالة السلاء» .

فأجاب الأستاذ زجاجي وليس هذا من المستحيل ! غير أن المسرحيات الخيلية في غنى عن أناس من علية القوم . لأنها في حاجة إلى الظرفاء اللطفاء سيطر الأسان . وأضيف هنا أن هؤلاء يحضرون عن قوتهم بحرق جبينهم وعنفقة مضربة . يحتضرون ذاكرتهم ويجربون القرى والخانات والمطاعم الخفيفة كأنهم عجم أهليون . يكرسون ليايهم في إرضاء الآخرين . وتكن مساعدتهم في إسعادهم . ولا يستطيعون - فضلا عن ذلك - خداع أحد بفهم . إذ عليهم عرض بضاعتهم في الساحة العامة . على مرأى من الجميع وعرضة لحكمهم يذل كبارهم الجهد العظيم ويعانون المعاناة الجسيمة . ليحفظوا أربابا حائلة . ليتجبروا تراكم الدينون فلا يكونوا فريسة للقضاة دائبين في نهاية العام ولكن لا غنى عنهم في الجمهورية فلنهم مثل الغابات والشرهات والحدائق الغناء التي تروح تروحا شريفا عن النفس والخراس . »

واستشهد برأى أحد أصدقائه الذي كان يقول إن من يجب محبة يجب جمعا من النساء ، فيحب ملكة وحرورية وآلهة وخادمة وزاهية غم في الوقت نفسه ، وكثيرا ما كان الخط يمحله أيضا يجب لها تابعها من قبايع الأمراء أو خادما من خدمهم . »

ويفرق هذا العيص من الحمل العمل في القصة ويشي الأستاذ زجاجي - في النهاية - ولكننا نواجه ظاهرة تكرر كثيرا في الفن : حيث تستمر الوسيلة بيما يحنى الحافر الناضج على وجودها . ورغم شدة الأستاذ زجاجي يشر في نفس المذهبان المصوم عند حديث عن «السلام الملكي» . ويستمر تولسوى - في قصة «كلستومير» . في وصف الحدة من سقوط الحصان بعد موته واستمات من مسرح الأحداث . وأبعد ندرية يبل صوراً مشوهة نعرها إدراك الطفل في «كوتيك ليتاييف» Kotik Letae حتى وإن كان ذلك ضمن مادة لا يعرف العمل بها شيئا .

وأعود إلى التيمة لأقول إن وسيلة الإطار ووسيلة النظم قد ساعدت في إدماج المادة الخيلية في صلب الرواية ومن اليسير أن نشهد هذه الظاهرة في المثال الشهير لدون كيشوته<sup>(٣٤)</sup>



## هوامش المقدمة

(١) انصتلت في ترجمتنا لنظرية شكوفسكي عن ترجمتين فرنسيين ، الأولى ترجمة زلفان لاوروف

V. Chklovskii, «La Construction de la nouvelle et du Roman», in Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, éd. du Seuil, 1965, pp. 170-196.

والثانية ترجمة جي ليريه

Victor Chklovskii, Sur la Théorie de la prose, traduit du russe par Guy Veret, Louvain, éd. l'Âge d'Homme, 1973, pp. 81-106.

(٢) تحليل التاريخ إلى أول ما كتب حول النظرية الشكلية وهو كتاب ميكو بيرنج

Victor Erlich, Russian Formalism: History-Doctrine, New Haven, Yale University Press, 1955.

وليف إلى مقال في «الشكلية الروسية» الفكر العربي يناير - فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢٨ ، ص ٤٠ .

(٣) عرض باكستون هذا المفهوم أول ما عرض له في مقال بعنوان:

«La Nouvelle Poésie russe» in Questions de poétique, Paris, éd. du Seuil, 1973, pp. 11-25.

ثم عرض له في شكله المكتمل في مقال المفهوم

«Linguistique et Poétique» in Essais de Linguistique Générale, Paris, éd. de Minuit, 1963, pp. 209-251.

(٤) بالروسية Primen بالإنجليزية device وبالفرنسية Procédé

(٥) بالروسية Otrudeniye بالإنجليزية laying bare of the device وبالفرنسية standardisation du procédé.

## هوامش الفروع

(١٠) (١٨٢٥ - ١٨٢٩) Dmitri Dmitrievich Miliouyev شاعر سائر غير يوسف المشر في طبقات المجتمع الدنيا

(١١) آلان ريتيه لوساج René Langer (١٦٦٨ - ١٦٨٧)، روائي وكاتب مسرحي فرنسي استلهم التراث الإسباني في عصفه «التيهات الأخرى» (١٧٠٧) «ويجبل اللام» (١٧١٥ - ١٧٢٥)

(١٢) الفصل الثالث من الرواية بعنوان «أين اصطحب الشيطان الأخرى التلميذ» ، وما أول الأبناء التي أطلق عليها في

Romanciers du XVIII Siècle, Paris, NRF, 1966, pp. 283-284

(١٣) الفصل الرابع من الرواية بعنوان «قصة حب الكونت دي بلقور وبينودي ميبيليس» خمس فروع ص ٢٠٥

(١٤) السيرينا Serenade شيد أو قصيدة تؤلف أصلاً لكي يغازل بها مؤلفها حبيبته لئلا تحت تألفتها وتضي هذه القصيدة - عادة - بمصاحبة للموسيقى ، وقد يعرف المؤلف نفسه الجيتار ، أو في آلة أخرى ، أو يصطحب بمجموعة من المعارض

Romanciers du XVIII Siècle, pp. 379-380 (١٥)

(١٦) صحيفة سائرة روسية ظهرت لما بين ١٩٠٨ - ١٩١١

(١٧) حلتان الكتاب مما كتبه مائة « ٢٥٥ » بالروسية في حالي الجرو في حالة الإضاعة

(١) رواية تحمل اسم بطلها كتبها سنة ١٨٨٤ Alexis Pons de Torral وقد اشغف من اسم البطل صفة Reconstruções لوسيف تليج، الأحداث الاستغنية والفنوية

(٢) كتب مارك توين رواية Tom Sawyer في سنة ١٨٧٥ ونشرت سنة ١٨٧٦

(٣) (١٨٨٤) The Adventures of Huckleberry Finn

(٤) يشير شكوفسكي - ص ٥٨ - إلى رواية مارك توين Tom Sawyer Duetive (١٨٩٤) Tom Sawyer Abroad وكتبه يشير من السلسلة التاريخية للروايات (١٨٩٦)

(٥) رواية بوسكي الشعرية Engle Outgait (سنة ١٨٢٢)

(٦) Mateo María Costa Belarín (١٨٤٤ - ١٨٤٦) شاعر إسباني ألف قصيدته للمحببة Orlando innamorato سنة ١٢٧٦ ونشرت سنة ١٤٨٢ وقد استلهمها Ariosto

وكتب قصة لما بعنوان Orlando Furioso

(٧) هذا مقال بعنوان «الفن باعتباره شكلياً» يمثل الفصل الأول من كتاب دعوى نظرية الفن ، ونشرت الترجمة العربية لهذا المقال للاستاذ عباس القوسي في العدد الثاني من مجلة «ألف»

(٨) معنى كلمة « ٢٥ » بالروسية هو «جدة»

(٩) وفاد من روائع غير موسكوفنا

(٢٦) «امرسار» هو جنس الخبالة في الخيش الغري . في القرن السادس عشر، تم إطلاق الاسم على جنود الخبالة في جميع أنحاء أوروبا

(٢٧) نعتى هذه الحكاية البالي من الألبلة الحادية عشرة بعد المائة حتى السادسة والثلاثين بعد المائة في الترجمة الفرنسية لجالان. أما في البالي العربية في الألبلة التاسعة والثلاثين بعد المائة إلى السادسة والثلاثين بعد المائة

(٢٨) يبدو أن شكولسكي يخطئ في الاسم بين الملك شهريار أبي الأمير في الزمان والأمير شاه رمان ابن الملك شهريار

(٢٩) يشير شكولسكي كلمة «مهلك» اسم علم

(٣٠) المصطلح الروسي الذي يستخدمه شكولسكي هنا هو *hazyvanie* لوجع إلى الإنجليزية «*hazyv*» إلى الفرنسية «*hazyv*» ويقال بالعربية «نظم»، (القرار مثلا)

(٣١) عاش *Apollon* في المشرقيات من القرن الثاني قبل الميلاد . ويذكر كتابه «الهار الذهبي» أو «سبح الكائنات» - كما أسماه كاتبه - من أشهر القصص القصصية البثرية في العالم القديم

(٣٢) تشير رواية *Lazarillo de Tormes* أصلي رواية اليكارسك ، وقد ظهرت لأول مرة في إسبانيا سنة ١٥١١ ، دون ذكر اسم مؤلفها ، وسببها بعد إلى

*Diego Hurtado de Mendoza*

(٣٣) هذه القصة *El Licenciado Vidriera* أفضل قصص مجموعة «القصص الفودسية» *Novelas Ejemplares* لسرفانتس

(٣٤) هذا موضح الفصل الرابع من كتاب «حول نظرية الفرة وحوائج» وكيف صنع دون كيشوت

(١٨) (١٨١١ - ١٩٠٦) *Nikolai Alexandrovich Leikine*

(١٩) (١٨٣١ - ١٨٩٥) *Ivan Fiodorovich Garbuzov*

(٢٠) روائى وكاتب أدب وحالات (١٨١٢ - ١٨٩١) *Ivan A. Gontcharov* تشير رواية *Obiomer* من أهم روايات الأدب الروسي المعاصر وتقدم الصراع بين الأرستقراطية والبرص

(٢١) «الفريولوجيات» *Physiologies* نوع أدبي ظهر في القرن التاسع عشر يصف مفهوم الواقعية إلى مثواه وهو وصف الظواهر الاجتماعية من خلال المنهج التجريبي وسما *La Physiologie du Mariage* لبرزل

(٢٢) «المعبرون» *Nihilism* - مع حذف وهي فلسفة أو رفض لآخلاق والبقاء والنسبة الطبيعية مع حذف - بعد مكان - محل محلها وصهرت في القرن التاسع عشر مجموعات من المعبرين في روسيا في عهد السيمية والأدب مع - وقدم بورجيف صورة بطله المعبر - وقد *Bazarov* في رواية «آباء وآباء» سنة ١٨٦٢

(٢٣) أعطيتا بدلًا عربيًا بالاسماء في هذا البيان يتناسب ومعنى الاسماء الروسية

(٢٤) يمكن هنا صيرب الخيل «لاعب» سعيه العربية

ياطاع النجوة

هاب في بيت بقره

حب وسقي

بأنفله الصبي

(٢٥) يشير شكولسكي هنا إلى كتاب

*Constantin Leoniev, Sur les Romans de L. Tolstol*

*Tolstol. Analyse, Style et condance (1911).*

للطباعة  
والنشر  
والتوزيع  
والتصدير

مكتبة عربية

٣٤١ شارع كاسل صدقي (الخبالة) ت: ٩٠٢١٠٧ - ص.ب ٦٣ - الخبالة  
المتاصرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- البطانة (رواية) للكثيرين رافب
- وراء الشمس (رواية) لفرناندو ماسيب
- لحظة طيش (رواية) " " "
- الاختطاف (رواية) " " "
- زمن الحب والغدر (رواية) " " "
- العايقة والدريسة (رواية) لفرناندو ماسيب
- الشارع الأزرق (رواية) لفرناندو ماسيب
- حب تحت الحراسة (رواية) " " "
- الفجر لأول مرة (رواية) اخات بركة
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصص) نوبت ماسيب
- صورة في الجدار " " " محمود البوعزة
- الظرف المغلق " " " " "



الكتاب القيم والإنتاج المتميز

# دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر  
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب  
المعجم والموسوعات  
كتب التراث  
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين  
السلاسل العلمية للشباب  
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية  
عالم ديزني للصغار

دار الشروق - القاهرة . ١٦ شارع جراد حسن - هاتف : ٧٥٤٣١٤ - بركة - شروق القاهرة - تلکس : 93091 SHOROK UN

دار الشروق - بيروت - ج ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - بركة ، وشرق - تلکس : 201751 E SHOROK

# القصة القصيرة

## الطول والقصَر

□ تأليف : ماري لويز برات

□ ترجمة : محمود عياد

لعلنا اليوية أن الأنواع الأدبية يجب أن تحدّد على أساس من علاقات بعضها ببعض الآخر على الأقل وما لا ندركه - عادة - أن العلاقة بين الأنواع الأدبية ليست علاقة تناسب ومحاول هذا البحث أن يدرس بعض أوجه الالتباس في علاقة القصة القصيرة بالرواية - مركزاً في ذلك على القصة القصيرة - من حيث هي نوع غير مستقر وغير مألوف (أو نوع مقابل) إذا فُورن بالرواية التي تعد النوع المعباري السائد في النثر القصصى ، إن لم يكن في الأدب كله . ويظهر عدم التناسب هذا في صورة متعددة في كل من النظرية الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وفي عملية الكتابة - كتابة القصة القصيرة - ذاتها خلال المالة والخمسين عاماً الأخيرة . وتركز المناقشات النظرية حول القصة القصيرة بشكل ملح - مثلاً - على مفهوم قصتها (النسي) وتنطلق منه ، وذلك بالنظر إلى معيارية الرواية في كتابة القصة القصيرة الحديثة . وهناك إحساس بأن القصة القصيرة شكل غير مكتمل أو جرن بالمقارنة باكمال الرواية . هذا الإحساس يفسر شيوع أعاط بنائية من القصة القصيرة ، من قبيل لحظة اكتشاف في الحقيقة ، والمثل ، أو الكنة . وهناك اتجاهات أكثر شيوعاً في القصة القصيرة ، كالشفافية والتجريبية ، فرست من موقع القصة القصيرة ، بوصفها النوع الأصغر والأقل بالنسبة إلى الرواية

وهناك علاقات كثيرة مختلفة بين طرق كل هذه الثنائيات . وقد يكون الطرفان متصلين ولكنها متساويان ، وقد يكون أحدهما مشتقاً من الآخر ، وقد يكون أكثر شيوعاً منه ، وذلك كاقصيدة الطويلة والقصيرة . وقد تكون العلاقة بينها علاقة « لأصغر » و « لأكبر » أو « الأعظم » و « الأدنى » . والعطان اللذان أريد تناوهم في هذا المقال هما العطان الأخيران ، وأعنى القصة القصيرة والرواية . ولكني أود - في البداية - أن أوضح بعض الفروقات العامة عن هذه الأنوع ، ولقى قد تساعد - بدورها - في المناقشة التالية

١- ليس هناك - في وقتنا الحاضر - استخدام واحد محدد لمصطلح « النوع » *genre* . وأنقص ما نستطيع قوله إنه مستخدم - دائماً - للدلالة على فئة فرعية من فئة أخرى أكبر منها في الأعمال الأدبية . ولذلك فإن نوع الدراما فرع من الأدب . ونوع الكوميديا (أو الملهة) هو فرع من الدراما ، ونوع المهزلة (أو الفارس) فرع من الكوميديا ، وهكذا دواليك . إن عموم هذا المصطلح وصعوبة تحديده لا ترجع

يوجد في طوكيو هذه الأيام - طبقاً لما تذكره عالمة الفولكلور ف. هرديشكوفا V. Hrdličková (١٩٦٩) - نوعان من الحكى شعامى الإحزاني هما الكودان Kodan والراكوجو Rakugo أما أولهما فهو حكي القصص الطويلة الحادة ، التي غالباً ما تكون قصصاً تاريخية . أما الثاني فهو عبارة عن حكي الوادر الفكاهية القصيرة . ويؤدى هذان النوعان في مختلف أساطح بمصاحبة مشاهد ديكورية مختلفة ، وبحركات متنوعة وأساليب أداء متبينة . وتختلف طرق تدريب النصبة عليها . ويكاد الكودان أن يكون قد اندثر الآن ، بينما يتمتع الراكوجو بشعبية كبيرة مزدهرة . ومن الشائع والمألوف في أشكال القص الحكمة لتقنين - كالصون القوية - أن يجد تخطيط في النوع الواحد . نحددهما قصير وآخر طويل كالكودان والراكوجو . وهناك - في صور الكتابة لغربية - المقالة والكتاب ، وفي الأدب العربي ، للملحمة والسيرة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية : (المعادة ٩) ، والقصيدة القصيرة والقصيدة لطويلة ، والقصة القصيرة والرواية .

تعمل كاتبة هذا البحث أنشأت في قسم الأدب نظاماً - جامعة ستانفورد - وهاكيب صدر حديثاً عن نظرية «الجمال الكلامي في الحديث الأدبي» (مطبعة جامعة إنديانا) وكتاب آخر عن «علم اللغة للطلاب الأدب» (مطبعة هاركنز ١٩٨٠) وقد نشر البحث الذي ترجمه - هنا - في العدد الصادر من مجلة «الروابط» Poetics في العام الماضي (١٩٨١)

النوع الفني	النوع الملحمي	النوع الدرامي
مراحل تطور اللغة	حسي	معرف
الصيغة الزمنية	الحاضر	الماضي
صيح الخطاب	الإناء (التكلم)	الأنثى (المخاطب)
وظائف اللغة	تعبيري	نوعى
الملكات النفسية	الغريز	الترغيب
وظائف الجهاز العصبي	الخبرة الانفعالية	الخبرة الحركية
آراء طلبة	نفسية	مثالية
مراحل الحياة	الشباب	الشيخوخة
قناع التزيين	اللافرعية	الموضوعية التركيب
جوانب النفس	النفس	الروح

لهذه الأنواع. ويميز علماء اللغة، عادة، على سبيل المثال، بين استخدام المتحدث للمفردات (أي المفردات التي يفهمها المتحدث) واستخدامها (أي المفردات التي يفهمها الفرد دون أن يستخدمها)، وقد يكون من المفيد أن نميز بين الأنواع المستخدمة، *use genres*، والأنواع المدركة، *recognition genres*، وفي مجتمعنا هذا، [نقصد الميزة عندها هي] تنتمي الأنواع الأدبية إلى فئة ضيقة من الأنواع. هذه الأنواع الأخيرة واسعة الانتشار بوصفها أنواعاً مخصصة للإدراك، ولكنها مفيدة أو متخصصة للغاية بوصفها أنواعاً مستخدمة. وإذا انتقلنا إلى منظور متصل بما نقول، في لحظة تاريخية معينة، فإن حيناً أن نميز بين (أ) الأنواع المنتجة، أعني الأنواع المستخدمة في الأعمال الأدبية التي تُبدع حالياً، دون أن تكون هذه الأنواع من بقايا التاريخ ودولته. (ومن الأمثلة على هذه الأنواع في وقتنا الحاضر الرواية) (ب) الأنواع المدركة، وأعني الأنواع التي لا نستخدم حالياً في الأعمال الإبداعية، إلا في محاولات إحياء مستميتة. ويعرف معظم الناس الطريقة التي يستقلون بها مثل هذه العمليات الإيجابية. (ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر قصص الحيوان).

(ج) الأنواع المنثورة، أعني الأنواع التي أصبحت جزءاً من المعرفة للمهبة للخصومة (ومن الأمثلة على ذلك في وقتنا الحاضر القصة الفلسفية) وأنا أقترح مثل هذه الأمثلة كأشياء فحسب لأنواع الأمثلة التي يمكن أن نطرحها نظرية اجتماعية للأنواع.

٤ - إن الخصائص المميزة (المبارية) لا تكن وحدها، فقد اهتم نقد الأنواع اهتماماً خاصاً بتمييز الأنواع بعضها عن البعض الآخر، بإيجاد خصائص مميزة، نستطيع بواسطتها أن نغير عملاً بينه على أنه ينتمي لنوع بعينه دون غموض أو لبس.

ونحتاج مثل هذا المنهج، البيوي المنهجي المنظم، إلى أن يكتمل بنوع من أنواع النقد، لا يهتم بتحديد الخصائص المميزة للأنواع حسب، بل يصيب إلى ذلك الاهتمام بالخصائص «عرصية» غير المميزة، أي بالخصائص التي لا تتنافس أو تتعارض مع خصائص الأنواع الأخرى، ويهتم كذلك بالترعات أو الانجذابات الغامضة التي

إلى استخدامه في مستويات متعددة فحسب، بل ترجع إلى استخدامه على أساس من معايير مختلفة. والتمييز بين الأنواع متنوع فهو يعتمد - أحياناً - على الموضوع (قصة بوليسية، أو قصة خفية)، ويعتمد - أحياناً أخرى - على الموقف السردى (رواية الاعتراف، المونولوج الدرامي)، أو الشكل اللغوي (مثل السوناتا أو القصيدة النثرية) أو لأثر المطلوب إحداثه في الجمهور (للأساة والميلودراما) أو طريقة أداء النص (الدراما) الخ ..

٢ - وليس النوع مجرد مسألة أدبية بل هو مفهوم يمكن تطبيقه على كل أنواع السلوك الشعاعي، في كل مجالات الخطاب *discourse* تتفايد نوع بعينه قد نستخدم في أي موقف كلامي، ومن الواضح أن أي نوع من الخطاب ينتمي إلى نوع بعينه إلا إذا كان ذلك الخطاب قد صمم خصيصاً لحرق نظام الأنواع، وكما يلاحظ سيجفريد شيلدت: وإن النوع واحد من الفرضيات الأساسية لنظريات النصوص الاتصالية. (هيندا عن الفرضية المذكورة فيما سبق والخاصة بالسياق الاجتماعي للنص) والنصوص في الاتصال الاجتماعي تبدو دائماً مجرد مظاهر ونمطيات لنوع نصي محدد اجتماعياً، (شيلدت ٤٨ / ١٩٧٨). إن تحديد نوعيات *Typologies* النصوص، كما يؤكد شيلدت، يجب أن يكون له الأولوية القصوى. وفي إطار بحثنا هذا، سيكون من المهم أن نربط بين الأنواع الأدبية والأنواع غير الأدبية، بهدف إرساء قواعد نظرية شاملة ومتكاملة للأنواع، بدلاً من وجود نظريات كثيرة، محلية ومحددة، تقتصر على النقد الأدبي *من أنواع الفنون الشعبية*، أو الأنثروبولوجيا أو علم لغة الاجتماعي. إن مصطلح «النوع» يستخدم خارج نطاق الأدب الآن، ويعاني من نفس الغموض الذي يعاني منه استخدام هذا المصطلح في الأدب، وليس من الواضح أيضاً أين تقع حدود هذا المصطلح من حدود مصطلحات أخرى، مثل الحدث الكلامي *speech event* أو الموقف الكلامي *speech situation* ومن أمثلة الأنواع غير الأدبية المأدبة «التلفزيونية»، والمحادثة، والمقابلة، والنادرة، والمقابلة، أو الليارة لكلامية، والحديث العلاجي.

٣ - ليست الأنواع هي جوهر الأنواع هي جوهر الأشياء أو «هيتها». إن أنساق إنسانية ذات أصل تاريخي. والمحاولات المكثمة والصعبة التي تجرى في إطار النقد الأدبي (للمحاولة على ثلاثية محاور لغائية - الملحمية - والدراما كأنواع أبدية مطلقة) محاولات خاطئة، بالرغم من الاهتمامات الأيديولوجية الهامة التي تثيرها. أما المحاولات الكثيرة الأخرى لربط ثلاثية الأنواع (القصيدة الغنائية - الملحمية - الدراما) بظواهر أخرى، في أنساق (أغنية) من النوع للوضح في الحلول رقم (١)، هي، حقيقة، محاولة لجعل هذه التصنيفات الكلاسيكية للنوع، تبدو تصنيفات طبيعية، بدل أن تكون تصنيفات ثقافية، وبذلك تفصل ما بين مجال الفن والمجالات الأخرى من الخطاب، وبين الحياة الاجتماعية بصفة عامة.

ويسمى علينا أن نكتشف مناهج لتوصيف شكل الوجود الاجتماعي

نوفس ذلك كله في هرنادي *Hernadi* (١٩٧٢) خصوصاً من ٣١ - ٣٥

لا يظهر في كل الأعمال التي تسمى لهذا النوع ، ولكنها ملامح موجودة بقدر ما يمكن ملاحظتها . ولا يمكن التمييز بين الأنواع من طريق عملية اكتشاف صارمة واضحة لتصنيف الأنواع ، بل بواسطة مجموعة من الخصائص والملامح ، قد يكون بعضها موحدا في نص بعينه .

يتم من العرب - إدد - أن دراسات القصة القصيرة تقول دائما - على الرواية بوصفها نقطة للمائلة أو اعطائه . وتعد دراسة براندر ماتيو Brander Mathews الكلاسيكية عن «قلفة القصة القصيرة» ( ١٩٠١ ) من الدراسات النقطية في هذا الشأن ، إن الاختلاف بين الرواية Novel والرواية القصيرة Novelette هو مجرد اختلاف في الطول فالرواية القصيرة مجرد رواية مصغرة الحجم .

ولكن الاختلاف بين الرواية والقصة القصيرة اختلاف نوعي فالقصة القصيرة الحقيقية شيء أكثر اختلافا من أن تكون رواية غير طويلة - إن القصة القصيرة الحقيقية تختلف عن الرواية على أساس من وحدة الانطباع الذي تنزكه في المثلث - أو - بصورة أكثر دقة - تقوم على وحدة لا يمكن أن تتوفر في الرواية .

إن الروائي - لديه من الوقت والمكان ما يسمح له بحرية الحركة الكاملة . أما كاتب القصة القصيرة فلا بد أن يكون مركزا وموجزا . فالمصطرب في القصة القصيرة إيجاز وتكثيف . والتكثيف البالغ شيء جوهري للقصة القصيرة ولكاتبها . إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند أي مبدع آخر . وحين يكون الروائي روائيا عاديا يبتذل قصارى جهده في تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا ، فإنا نحس بمحنة عندما يصور لنا قطعا من الحياة الواقعية ، ولكن لا بد لكاتب القصة القصيرة أن يمتلك القدرة على التجديد والأصالة - والحدق - ولو استطاع أن يضيف إلى الأصالة والحدق والتكثيف لمسة من الخيال الإبداعي ، فمن ذلك الخير الكثير . ( صهرز : ١٩٦٣ : ١٠ - ١١ ) .

وحق في اللغات التي لا يدل اسم النوع فيها على القصة - كما نجد في اللغة الفرنسية Conte واللغة الإسبانية Cuento مثلا - تكون المقارنة بين القصة القصيرة والرواية هي المدخل العادي إلى دراسة القصة القصيرة ولدت بمهد أدوليس سيرا Edelweis Serra في كتابة الأخير عن القصة القصيرة في أمريكا الإسبانية على النحو التالي «القصة القصيرة بنية فنية تظل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف ، وفق نسق متوافق ، يخلق إدراكا كليا خاصا به . فالقصة القصيرة ، إذن ، استمرارية محدودة تتعارض مع عدم الاستمرارية غير المحدود » للرواية . والقصة القصيرة ، كما يقول لوكانش : نسق مطلق نسبيا من التفاعلات والمصاحبات ، بينا الرواية نسق أوسع متنوع . والقصة القصيرة نسق من التفرع والإدراك المركبي ، أما الرواية فهي نسق جمعي يُدرك إدراكا تخيليا » ( ترجمة المؤلف )

ويتمتع نقاد القصة القصيرة غالبا على مقارنتها بالرواية وسيلة لتأكيد حقيقة «قصرها» ، ومن أجل الحديث عنها باعتبارها أكثر من مجرد حكاية قصيرة . وقد شأت مشكلة هذا العصر ، بالطبع ، من

الإحساس بضرورة أن تتميز الأنواع الأدبية بخصائص شكلية ولكن القصر ليس سوى خاصية كمية - أقل شأنا - في البنية - من أن يظهر إليها باعتبارها الخاصية الأولى . ولكن حقيقة القصر هذه تبدو في نفس الوقت ولأساس سافهة بعد فتن حصة منه لا يمكن تنكها . مما يولد أن العارض - من نوع الرواية - راسخ وبين القصة القصيرة - يسمح لنا بالربط بين هذه الخصائص عديدة وبين خصائص حزمة المبردة للقصة القصيرة من مركز - والتكثيف - وبه حيث الإبداع .

ويستخدم فرانك أوكور Frank O'Connor نفسه من جهة في دراسته المعروفة باسم «الصوت المتردد» . ولكن مقريه تؤكد خصائص مختلفة عن تلك التي يعرض لها هاينر ووسيرا . فحين يقول : «هناك دائما في القصة القصيرة إحساس بالشخصيات الخارجة على القانون التي نهم بلا هدف على هامش المجتمع . تاركة بصاياها - أحيانا - على شخصيات ومرة - تردد أصداها من أقوال . المسيح . وسفراط وموسى . ولذلك - يوجد في القصة القصيرة شيء لا يجد في الرواية عادة . وهو إحساس عارم بالتوحد الإنساني فالرواية ما تزال تتبع المفهوم التقليدي للمجتمع المتحضر . حيث يعيش الإنسان في جماعة . كما يحدث في روايات جين أوستين وفولوبول ولكن القصة القصيرة تظل - بطبيعتها الخاصة - غالية عن الجماعة . رومانسية - وفردية ، صلفة » . ( أوكور : ١٩٦٢ : ١٩ - ٢١ )

وقال ما يستخدم البعض النوع القصير الآخر المتشعب . أنقص المصيدة الغنائية بوصفه نقطة إيجابية للمقارنة . وقد وصف أوكور القصة القصيرة بأنها أقرب شيء يرمز إلى القصيدة الغنائية ( صهرز : ١٩٦٣ : ١٠٠ ) وقد ردد هذه الفكرة حديثا رست هيلز Rust Hills الذي قال «تؤسس القصة القصيرة المعاصرة اللاحقة نجاسا للعلاقات بين جوانبها أكثر من أي شكل أدبي آخر . فها هذا القصيدة الغنائية» ( هيلز : ١٩٧٧ : ١ ) ولقد اقترح إيان ريد Ian Reid مقارنة رباعية الأركان «تتق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية في إطارها المحدود عادة ، وفي اتجاهها الدائي ، وذلك بغض النظر الذي تتأهل به الرواية مع الملحمة» ( ريد : ١٩٧٧ : ٢٨ )

إن العرص الرئيسي من هذه المقارنات ، هو التمييز بين القصة القصيرة والرواية ، وتحديد القصة القصيرة بوصفها بنية أدبية متأصلة ، تنطوي على ما يضمن لها استغلاها الدائي ، كمنحلق مستقل في عالم القصص البالغ الاتساع ، حيث يمكن تغييرها بوصفها صنفا متميزا ، بحكم وقوعها مع الرواية جبا إلى جنب » . ( ترجمة المؤلف )

وأمر مسلم به ، في نقد القصة القصيرة ، أن القصة القصيرة نوع مستقل قائم بذاته ، وتستخدم الرواية والقصيدة الغنائية بوصفها وسائل بلاعية ، تؤكد الملامح المميزة للقصة القصيرة ، ولكن لا شيء يحتاج من الرواية حقيقة لتصبح القصة القصيرة

لقد علمتنا البنية أن الأنواع ليست مستقلة تماما عن بعضها البعض ، ولكنها تتحدد دائما داخل إطار نظام الأنواع بالمقارنة



ولذلك ، فإن العبارات التي أطلقناها عن علاقة القصة القصيرة بالرواية والقصة لعنائية ، ليست عبارات عهوية أو مجرد عبارات بلاعية مع أننا قد نعهم لماذا يريد المدافعون عن القصة القصيرة أن يروها كذلك . إن أي محاولة لوصف نوع بعينه ، لابد أن تنعكس على الأنواع الأخرى ، ولكن ذلك لا يعنى أن العلاقات بين الأنواع يجب أن تكون متناسبة متائلة . إن العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة ليست علاقة تناسب ، وعدم التناسب هنا هو ما أريد أن أتأمل معه هنا إن العلاقة بينهما ليست علاقة تعارض بين كيويتين متساويتين في مطلوبة واحدة (فهما متصلان ولكنها متساويان) ولكنها علاقة تدرجية ، تحتل لرواية فيها العرف الأعلى لتقع تحنها القصة القصيرة . وتتطور هذه العلاقة - التي تقوم على التبعة - على جوانب معرجة وأخرى تاريخية . وتتلخص الجوانب المعرجة في أن القصير ليس خاصية أصلية لأي شيء ، ولكنه يحدث فقط نتيجة نسيبته إلى شيء آخر .

أما الجوانب التاريخية فنرجع إلى أن الرواية كانت - ولا زالت - هي النوع الأموى والأعظم مكانة . ولذلك كانت الحقائق الخاصة بالرواية أساس تفسير بعض الحقائق الخاصة بالقصة القصيرة ، وليس العكس صحيحا .

وقد حددت الرواية أكثر من مرة تطور القصة القصيرة كما حددت نفسها ، ولم يكن العكس صحيحا . وبين هذين الطرفين من الأنواع ، تتلارم علاقات القصر والطول ، وعلاقات الندرة والوفرة ، وكبر الحجم وصغره ، بل «النص» و«الطغولة» وليس هناك شيء ضرورى أو حتمى ، فها يتصل بهذه العلاقات ، مقارنة ذلك بتلازم العلاقات بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة ، حيث النوع الأول هو الثانوى ، دون أن يوصف أى منها بأنه الأهم . ولنعط مثلا صغرا على كمية وجود هذا اللاتناسب ، لقد اشتهرت القصة القصيرة بأنها مجال جيد للتدريب ، وبأنها نوع يتدرب عليه الكتاب والقراء المبتدئون . وهى تستخدم فعلا في هذا المجال ، في المدارس على سبيل المثال ، ومن الناحية اللغوية الاجتماعية ، بعد استخدام هذا النوع ، بهذه الطريقة ، استخدما أمثل ، فالقاعدة أنه كلما قل الأداء ، قلت المخاطر التي على المشترك أن يواجهها ، وقلت الخسارة في حالة العطل . فالقصة القصيرة - إذن - بالنسبة للرواية - أكثر أمانا بالنسبة لهولات لكتاب المبتدئين الفاشلة ، ولكنها آمن فقط بالنسبة للرواية . وذلك لأن هناك نوعين فقط من الكتابة القصصية النثرية ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد اختير أحدهما دون الآخر ميدانا للتدريب على الكتابة . وبسبب العلاقة الغبراركية (الطبقة) بين النوعين ، يمكننا استنتاج أن الرواية هي الهدف الهائى لعملية التدريب ، ويدون أن نفس التحليل يمكن استخدامه لتفسير الدور التعليمى للقصة القصيرة ، وهو استخدامها نوعا تجرييا . إنها مجرد مسألة نسبية بالنسبة للرواية (المكتملة النص) ، أن نرى القصة القصيرة وأن نستخدمها أيضا ، باعتبارها معيلا لتجريب الأدوات واختبارها قبل أن تستخدم في العالم بشكل أوسع . وقد تأثر مفهوم القصة القصيرة وكذلك كتابها - حقيقة - إلى حد كبير بعلاقتها بالرواية ، والنظر إليها بوصفها النوع الأقل حجما والأقل شأنًا ومن السهل حلها - الآن - أن تدرك لماذا تعد مثل هذه الأفكار

عن سعة القصة القصيرة لرواية . أفكار غير مفصلة عند المدافعين المحدثين عن القصة القصيرة ، والذين يداومون البحث عن شرعيتها واستقلالها الذاتي . غير أن تلك الأفكار لا يمكن للمدافعين تجاوزها ، كما تشهد بذلك كتاباتهم التي يحتل الحديث عن الرواية جزءا مهما . وقد أدى ذلك الموقف إلى تناقصات واضحة ومثيرة في الوقت نفسه . وإليث هذا النص من مقالة بوريس إيكهنباوم Boris Eikhenbaum الشهيرة

«أو . هنرى ومطربة القصة القصيرة» (١٩٥٢) .

«ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين أقيين مختلفين فقط ، بل هما شكلان أحيان متنافسان أيضا ، ولذلك لا يجدهما يتطوران - أبدا - في آداب معينة بنفس الدرجة وفي نفس الوقت ، فالرواية شكل توفيقى (سواء كان تطورها تطورا مباشرا عن مجموعات من القصص أو كان يعتمد على التعدد والتركيب بإضافة المواد الأخلاقية السلوكية) ، أما القصة فهي شكل أساسى أولى (ولا يعنى ذلك أنه شكل بدئى) والرواية مشتقة من التاريخ ومن الأسفار والرحلات ، أما القصة فهي مشتقة من الأدب الشعبي والحكايات الشخصية . فالاختلاف بين الشكلين - إذن - اختلاف في الجوهر ، اختلاف يحكمه التمييز الأساسى بين شكل كبير وشكل صغير . وليس الكتاب وحدهم هم الذين يفضلون كتابة القصة القصيرة أو الرواية ، بل تفضل آداب بعضها أيضا أن تصعد القصة القصيرة أو تهتم بالرواية . (إنجيباوم ١٩٦٨ : ٤)

هنا أيضا ، وفي نفس الوقت الذى يحاول الكاتب فيه أن يقول إن القصة شيء أكثر من مجرد كوها قصة قصيرة ، يبدو إنجيباوم كما لو كان يريد أن يحول المسألة إلى مسألة اختلاف في الحجم أو الطول ، وحتى الاختلافات التاريخية ، مثل العلاقة التقليدية بين الرواية والأسفار والرحلات ، والعلاقة بين القصة القصيرة والأدب الشعبي لم تعد سوى مسألة حجم أو طول «فالطول» و«القصر» يصبحان الجوهر الذى تتبع منه كل خصائص النوعين . ولكن المفارقة الخفيفة - هنا - هي أن «الطول» و«القصر» هما الخاصيتان اللتان لا يمكن أن يحدما جوهرين منفصلين ، فها في نهاية الأمر ، معاهيم نسبية . فليس «الطول» أو «القصر» من قبيل الخصائص الداعية الثابتة لأي شيء ، إنها معاهيم نسبية . والغريب أن ما اختير جوهرًا للتمييز بين القصة القصيرة والرواية ، ضياعا لاستقلال كل نوع من هذين النوعين ، هو روح من المصطلحات على درجة واضحة من النسبية تربط كلاهما بالآخر ونجد نفس الشيء فيما كتبه بانغر هانيوز . فهو لا يؤكد أهمية القصر في حد ذاته ، ولكنه يصر كل شيء في ضوء الطول النسبى بما فيه اختيار الموضوع يقول - مثلا - :

«بيما لا يمكن للرواية أن تتحرك بسهولة دون تقديم قصة حب ، فإن ذلك ممكن في القصة القصيرة ، وإذا كان الحب يبدو أنه الشيء الوحيد الذى يمكن أن يفتح الرواية للإثارة والتشويق ، فيبقى عن الرواية أن يدخل الحب روايته ، على قدر ما يستطيع ، حتى لو كان كبير السن ، لا يجد متعة في الجمع بين رجل وامرأة . ولكن لأن القصة القصيرة موجزة ، فإنها لا تحتاج إلى مثل هذا التشويق الناتج من قصص

الحب والذى يمسك بالأحرار بعضها إلى بعض ، ولذلك فلهذا كاتب  
القصة القصيرة حرية أكبر من الروائي . (سحر ١٩٦٣ : ١١)

وهذا أيضا ، يتركز الاختلاف الجوهرى بين النوعين على خاصية  
الطول النسبية ، ويضاف إلى ذلك ما نلاحظه من أن كاتبها يعلم ضميرا  
محتجبا بطول كل من النوعين ، ذلك أننا نحتاج لقصة حب لإضافة  
عصر التشويق إلى بعض الطويل . ثم يتفعل بعد ذلك إلى تمثيل شكل  
محت ، معناه أن تشويق قصة الحب مطلوب لوصل الأجزاء ببعضها  
بعض

إن المسح لتسقى للدفاع عن استقلالية القصة القصيرة ودأبها هو أن  
صنعها دون حزم إلى أحد الأنواع الأخرى . ولكن من الواضح أن مثل  
هذا المسح سيكون أكثر نصيلا ، هذا لو كان يمكننا على الإطلاق أن  
الصفات التى نجدها فى المناقشات التقليدية ، تلمح - على الأقل  
بشكل صمى - إلى تبعية القصة للرواية ، بالرغم من رفضها لذلك  
عناء . ونحن لنا أن نشكر أولئك المدافعين الأوائل ، لأننا يمكن أن  
تجاوز مرفقهم الدفاعى الآن ، إلى إدراك علاقة التبعية (لا الاشتراك)  
بين القصة القصيرة والرواية ، والاعتراف بها ، وأود أن أذكر ثلث نقاط  
تؤدى إلى ريادة فهم للقصة القصيرة والمكركة العامة وراء كل هذا ،  
أب بعض الأسبى ، والموضوعات ، والتقاليد القصصية ، والانعكاسات  
نقدية المرتبطة تقليديا بالقصة القصيرة ، ترتبط بها للأسباب التالية :

(أ) لأن الجميع ينظرون إلى القصة القصيرة ، ضمتها ، على أنها غير  
كاملة وحزينة بالنسبة لشمول الرواية وكما

(ب) إن القصة القصيرة قد أعادت استخدام مواد سبق استبعادها من  
رواية ، لأن قيسها قد انخفضت من الجانب الأدبى أو الاجتماعى .  
إن الفرضية التاريخية التى تثار من ذلك ، هى أن الرواية قد دعمت  
مركزها فى القرن التاسع عشر ، بينما تحولت القصة القصيرة إلى  
«نوع مقابل Counter genre» للرواية ، ويؤرخ لظهور القصة  
القصيرة الحديثة ، عادة فيما بين ١٨٣٥ و ١٨٥٥ ، على أنها تدعيم  
لعلاقة جديدة بين نوعين ، أكثر من كونها ابتعا لنوع جديد . فى  
القضايا الأربع الأولى سأحاول أن أخصص وعلم اكتشاف  
القصة القصيرة بالنسبة للرواية .

#### لقضية الأولى \*

صحاها أن الرواية غالبا ما تفس حياة كاملة ، بينما تروى القصة  
القصيرة جربة من الحياة . وإحدى البنيات القصصية التى توجد بكثرة  
فى القصة القصيرة هى البنية التى تعرف بـ « لحظة الاكتشاف »  
moment of truth وتتركز قصص لحظة الاكتشاف على نقطة  
واحدة ، تمثل فى أزمة تصطدم بها حياة للشخصية الرئيسية ، أزمة  
تؤدى إلى إدراك أساسى يغير من حياة الشخصية إلى الأبد . ومن الأمثلة  
التقليدية على ذلك ، قصة جويس «لوانى» وكل قصصه المنشورة فى  
مجموعة «هالى دبلن» ويعتقد كثير من النقاد أن لحظة الاكتشاف  
هى نسبة الأساسية للمقبرة للقصة القصيرة . ويقول روبرت مارلو  
Robert Marler وهو يعلق على ميلفيل Melville

(٥) استخدم القصة Proposition - فى حد الباقى بمثابة النطق حيث يشير إلى  
المنهج - و كل قول فيه مية من شئىي بحيث يفس حكم صدق أو كذب كما يقول لير  
مينا فى كتابه «النسبة»

«إن التغير الداخلى عنصر أساسى فى القصة القصيرة وقد يكون  
هذا التغير استيقاظا كما فى قصة «الوحش فى الغابة» . أو إدراكا  
لحظيا ، كما فى قصة «مكافىة جند الإصماء» . أو تغييرا لا يدركه  
أحد غير القارىء ، الدكى (القطر) كما فى قصة سارة أورد حيورب  
Sarah Orne Jewett «طائر البحر الأبيض» . أى أن الشخصية  
تتحرك ، بصرف النظر عن حجم التحرك . من حالة من الجهل السى  
إلى حالة من المعرفة النسبية . (مارلو ١٩٧٣ : ٤٢٩)

ويعد نموذج لحظة « اكتشاف الحبيبة » لآل هو نموذج لقصة  
القصيرة . كما يعد نموذج «صديقة خفاء» نموذج لرواية . ولكن  
هذين النموذجين ليسا من قبيل التماذج المعاصرة . وبسبب هذا ما يدعو  
إلى أن يعتمد أن التماذج التى لا تتفق مع هذا النموذج وذلك ، بعد  
شكل مباشر غير عادية أو منحرفة . وهى ما نستطيع أن نسميه . هو  
أن تحدث عن تلام القصة القصيرة وخطة « اكتشاف الحقيقة »  
والرواية وطريقة الحياة بوصفها اتجاهين معروفين وشكلين نمطيين . وما  
أريد أن أطرحه هنا . هو أن هناك علاقات قياسية تتجوز هاتين  
المصوغتين من العلاقات . وأن الربط بين شكل القصة القصيرة .  
وحبكة لحظة « اكتشاف الحقيقة » . كان إلى حد ما ، يحددا بشكل  
سبق بالربط بين شكل الرواية والحياة

والارتباط قائم على أساس أنه ما دامت القصة القصيرة صغيرة  
للحجم ، فإنها لا يمكن أن تروى قصة حياة كاملة ، بل يمكنها أن تسرد  
جزءا أو شريحة من الحياة . وكلما استطعنا استنتاج أشياء من حياة  
بأكملها عن هذه الشرائح أو الخزائىات ، كانت القصة أقرب إلى  
الرواية ، وكانت القصة أكمل . وقد صرح ل . أ . ج سترويج  
L. A. G. Strong بهذا عند أربعين عاما ، عندما قال إن كاتب القصة  
القصيرة «قد جعلنا فقط قطعة أساسية من المفاهيم» ، يمكننا أن نرى  
من خلالها التعرف كاملا ، لو كنا على قدر كاف من الإدراك » (سحر  
١٩٦٣ : ٤٢) إن هذا الاتجاه ، قد تأثر بما يدعى أياك وقد  
Ian Watt بأنه مطلق أساسى وفى شكل الرواية بصفة عامة ، هذا  
المطلق أو المرف للمبدئى ، هو أن الرواية تقرير واقعى للتجربة  
الإنسانية . (روجر ١٩٦٦ : ١٢٥) ويعتقد فرانك أوكور أن  
الحياة ، وشكل جوهرى « للسرد الروائى » وهو عنصر ، فى الوقت  
داته ، أن ذلك الشكل لا يتوزم لقصة القصيرة .

ولا يوجد شيء يطلق عليه الشكل الجوهرى عند كاتب القصة  
القصيرة . لأن الإطار الذى يستخدمه مرجعا له . لا يمكن أن يشمل  
الحياة الإنسانية كمال . إن عليه أن يختار النقطة التى يستطيع بها الاقتراب  
من الحياة ... على التكوين العادى تقدمه لنا حياة الفرد ، لا بد أن  
يبحث كاتب القصة - يوما - عن تكوينات يمكنها أن توحى بشمولية  
الحياة .

ولذلك يختلف كاتب القصة القصيرة عن الروائى ، عن أساس أنه  
يجب أن يكون فنانا أمهر ، ويجب أن أخصف - فى ضوء الأمثلة التى سبق  
أن قلنا - أنه يجب أن يكون كاتبا دراميا أكثر من الروائى (أوكور

١٩٦٢ . ٢١ - ٢٢) ولقد لعب الكتاب - في كل من النوعين - على هذين الزوجين من العلاقات الرواية / الحياة ، والقصة القصيرة / لحظة كشف الحقيقة . ولقد كانت رواية فيرجيا وولف «مزدولوى» Mrs. Dalloway معارضة واضحة للرواية التي تصف قصة حياة متتابعة . وهي من ناحية الحجم رواية تكشف عن جزء أو شريحة من حياة لحظة في يوم واحد ، وتنتهي بلحظة الحقيقة ، وسيل هيمسجواي تتدحبات بعضها فوق البعض الآخر ، ليكشف عن «الحياة السعيدة القصيرة للفرانيس ماكومبر» The Short Happy Life of Francis Macomber ولا تدوم حياة ماكومبر السعيدة ، المناقضة لحياة كلها . سوى دقائق قليلة ، تمثل فيها لحظة اكتشاف الحقيقة . لتصبح الحياة القصيرة قصة قصيرة .

ولابد أن أوضح أن هذا التلارم بين الكل والجزء . أو الشريحة والحياة . ليس ارتباطا ضروريا ، فلو عدنا إلى مثال سابق . وجدنا أننا لا نصور القصيدة القصيرة أقل اكتمالا من القصيدة الطويلة . وليس لضرورى . أو الخفى ، أن نرى النوع القصير تابعا ، أو جزءا . أو شقيق أصغر . نوع مقبل كبر . وليس ذلك ضرورة علمية ناشئة عن تصور دحى في الأشكال الأدبية ، فالشكل الأدبي للرواية ليس - بطبيعته - أكبر من بنية لحظة اكتشاف الحقيقة ، وليست القصة القصيرة - داحليا - أقل من أن تستخدم لتصف حياة بأكملها . ليس ذلك من قبيل الضرورة المنطقية أو العلمية ، ولكن واقع التاريخ الأدبي . ذلك لأن القصة القصيرة قد تطورت بشكل حدده الرواية جريا . وحسب القواعد الروائية المتبعة ، فإن لحظة الحقيقة تعد بصفة خاصة وسيلة جيدة للسرد ، لأنها تساعد الكاتب على الإسقاط «سواء إلى الخلف أو إلى الأمام» عبر الحياة بأكملها : «طوال حياتي كنت «س» حتى حدث «ى» ذات يوم ، وبعد ذلك تحولت إلى «ل» طول البقية الباقية من حياتي» . ولذلك فالقصة القصيرة ، التي تتميز بالجزئية . قادرة على تحقيق قدر من شمولية الرواية وكماها

ويمكن للفرضية السابقة أن تعمز إحدى الحقائق الأدبية الشائعة في نقد القصة القصيرة ، وهي أن القصة القصيرة تعتمد على الإيجاء والتلميح بينما تستخدم الرواية التصريح . يقول هـ.ا. بينس H. E. Bates مثلا

«استطاع هيمسجواي أن يترك أهم الأشياء بالنسبة لكاتب القصة القصيرة . وهو أنها من الممكن أن نوحى على الورق بأشياء كثيرة إلى أبعد حد دون التصريح بها . واستطاع أن يتمكن نمكنا كاملا من هي التلميح . ومن أن يجعل كل تركيب يلوح إلى شئى محظى غاما أو أكثر . وذلك عن طريق نقل الانفعالات والحز العام دون اللجوء إلى أدنى مظاهر الوصف ، ويربو ذلك على أكثر من نصف ما يصنع حرفة كاتب القصة القصيرة» (بينس ١٩٤١ : ١٧٧) .

وبقول هرانك أوكورور . بطريقة مشابهة . «إن خلق إحساس باستمرارية الحياة هو الشئ المطلوب في الرواية . ولكننا لا نواجه ذلك في القصة القصيرة . إذ نحاول فقط أن نلمح إلى استمرارية الحياة أو نوحى بها» (سمرز ١٩٦٣ : ١٥٥) وليس الغريب في كل هذه «مكتنات» هو ما يقولونه عن القصة القصيرة ، بل ما يقولونه عن الرواية

من أنها «تقدم كشف حساب دقيق» ، وأنها تحقق الإحساس بالحياة بأسلوب آخر غير الإيجاء والتلميح مثل هذه نكتات والتعديقات تبدو وكأنها محاولات لإلقاء ضوء على فكرة أن قصة القصيرة تعتمد مساحة الداحلية . وأنها تحقق الاكتمال بالإشارة محب إلى ما وراءها ولكن الذين يفعلون ذلك يقدمون صورة تكاد تكون مضحكة لدرونة

### القضية الثانية

تناول القصة القصيرة شيئا واحدا مفردة ، في حين تناول الرواية أشياء كثيرة ، وتعد هذه القضية مقابلا إيجابيا للموقف المحدد في القضية الأولى . ومن هذا المنطلق نود أن تؤكد أن كلمة نوع هي كلمة مفرد ، أو كما يقول بو : «يجب أن ييم الكاتب بإحداث أثر مفرد» (بو ١٩٦٧ : ٤٤٦) . أو ما يقوله بالانغمانيوز : «القصة القصيرة تناول شخصية مفردة أو حدثا مفردا ، أو انفعالا مفردا ، أو مجموعة انفعالات ناتجة عن موقف مفرد» (سمرز ١٩٦٣ : ١٥) ، أو تعريف جون ميلتون بيردان John Milton Berdan النوع على أنه «حادثة درامية مفردة متفرقة فلا يمكن تصديقه» والذي يضيف إليه أن كلمة مفردة «ما مكان حقيقى في التعريف ، ذلك لأنها تحيد الحكاية» عن القصة القصيرة ، بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية» . (بيردان ١٩٣٢ : ٥)

وتنازل أحادية هذا الحد ، بشكل عام ، مع ممارسة «قصة القصيرة» من الطبعي أن يجد القصص قصيرة مسببة حول رحلة بحث محدودة . أو حدث اجتماعي محدد ، مثل حفلة عشاء ، أو رحلة . أو حادثة ، أو عملية شق ، أو أى تجربة مغلقة محدودة ومن ملامح القصص القصيرة أن تعرف نفسها بعنوان عن شخص مفرد ، مثل «الضابط البروسى» ، و «المراة الزانية» ، و «درجة الصيدلى» وما إلى ذلك . ولكن من المؤكد أنه من الخطأ أن نرفع مثل هذه الأحادية إلى مرتبة الخصائص المميزة للنوع . على سبيل المثال ، استطاع لـ . لـ . باذر A. L. Bader بذلك أن يترك أنه من المؤلف في القصة القصيرة أن نضع حدثين متوازيين أحدهما في مقابل الآخر ، كما يحدث ، مثلا ، في قصة موبسان «الرحلة الريفية» ، أو في قصة جين مانسفيلد «حقل الحديقة» ، بالرغم من أن عنوان هاتين القصتين يدل على أنها تتناولان حادثة مفردة (سمرز ١٩٦٣ : ٤٣) .

ومرة أخرى ، فالحقبة التي نود أن نؤكد هنا ، هي أن أن يلوح بممارسة القصة القصيرة وطريقتها على وحدة الانعباع واحداث . الخ ، إنما هو أمر ناجم عن تأثير مباشر بالرواية ، إذ كان على القصة القصيرة أن تبحث عما هو أقل وأصغر . وملاحظة بيردان بأن معيار الإفرادية لا ينطق على الحكاية ملاحظة ذكية ، لأن الحكاية لم تكن قط في وضع النوع المقابل Cometer genre للرواية . وعندما حدث ذلك تحولت إلى «القصة القصيرة الحديثة»

### القضية الثالثة

القصة القصيرة مجرد عينة ، بينما رواية تمثل شئى كله وتناول هذه القضية اتجاه القصص القصيرة في تقديم نفسها ، من خلال عناوينها . بوصفها عينات أو أمثلة على صنف عام وصحيح . وهذا أسلوب آخر ، نحاول القصة القصيرة أن تصنع نفسها به ، في إطار شئى أكثر اكتمالا خارجها أو وراءها . ومن الأمثلة على تلك القصص

القصيرة ، من مروج يوم في حياة فلان أو علان ، مثل : «يوم عيد الميلاد في محطة السفينة البخارية» ، أو «السيد جوتز يذهب إلى المعرض» ، و«يوم في الريف» ، و«في المعتقل» حيث لا يكون المهم هو لأحداث ذاتها ، بل تمطية الأحداث .

وهنا يمكن أن نقول إن القصة القصيرة تختلط في ذلك بالرسم التخطيطي أو الاسكتش Sketch وهو نوع آخر يفترض عدم اكتماله من اسمه نفسه ، وهناك أيضا نوعيات الشخصيات مثل «طبيب الريف» و«الفنان الجائع» ، و«رجل الزحام» و«الرجل الذي عاد شابا» ، و«برنس أو الفنان يعرض»<sup>(١١)</sup> وهناك قصص الرموز ، التي تقدم بطريقة ساخرة على أنها نماذج للأنماط الاجتماعية أو الأخلاقية مثل «الحزن» ، و«سوء الحظ» ، و«السياسة» و«الديون» و«الحاجات»<sup>(١٢)</sup> .

وأحيانا ، يكون التصميم صنفًا من صنف القصة ، مثل «قصة ليلة» ، و«قصة عيد ميلاد» ، و«قصة مهاجرة» و«قصة وفاة المرحلة»<sup>(١٣)</sup> أو قصة فيلان لوماس «قصة» تلك التي يعتبر الكاتب عن عاديته في المفرة الانتاجية بقوله : «أطلقوا عليها اسم قصة إن استطعتم ، فليس لها بداية أو نهاية حقيقية ، وهناك قليل جدا في الوسط . فهي ليست سوى حكي عن تزهة بالأقوييس السباحي ليوم واحد في بورث كول ، التي لم يصلها الأقوييس ، وقد حدث ذلك وأنا في غاية الظرف والانسجام»

وأكثر شيوعا من ذلك ، القصة الممنونة بنص ، سواء كان ذلك نص مكتبة ، أو كليشيه ، أو مثل ، يفهم منه أنه يمثل القصة ، وذلك من الوسائل المعقدة عند فلانيري أوكونور Flannery O'Connor المشهور بقصص «من الصعب أن تجد رجلا طيبا» ، و«أهل الريف الطيبون» ، و«كل ما يعبر لاهد أن ينحطض» وذلك شائع للغاية . وإذا قرأنا مجموعة أندرو سالكي Andrew Salkey من القصص القصيرة كاريبية ، مثل «في الجبل» ، «يا صديق» ، «لا بد أن تحب الحيوان» و«بلد آخر» و«أي عائق قانون» و«الطيور على أشكالها تضع» ، وفي هذه الأمثلة نرى أن القصة القصيرة تترد إلى عطين من أسلامها المعروف ، فالأولى مثال على القصة الأخلاقية وقد تحولت إلى صوان ، والثانية فهي مثال على النوع المقابل ، كالكثافة مع تطبيقها الفكاهي .

ومن الملامح الكاشفة عن القصص القصيرة من هذه النوعية ، أن الشخصيات لا تحمل أسماء حقيقية ، أو تحمل أسماء الأول فقط مثل بارتلي الكاتب . وذلك مما يتعارض بشدة ، مع التراث الروائي الذي يقدم شخصيات ذات أسماء كاملة ، خصوصا في صوان القصة ، كي يعرف القارئ أن هذه الشخصية ، هي بؤرة اهتمام الرواية . وبعد الانحاء ، إلى عدم تسمية الشخصيات في القصة القصيرة ، نوعا من التصميم يعنى من تأثير بالكتاب المقدس .

ولا يرجع لاجاء إلى التمثيل في القصة القصيرة إلى القصص التثيلية في القرون الوسطى ، أو إلى المواقف والأمثال الدبية في الكتاب المقدس حسب ، بل يرجع - بالمثل - إلى الأقاصيص القصيرة في دوريات القرن الثامن عشر اللدبية مثل *The Spectator* و*The Rambler* التي تختلط بالمقال غالبا .

ويقول هـ . س كاتبي H. S. Canby : إن الرواية قد تطورت بشكل واسع في القرن الثامن عشر ، بينما استمرت القصة القصيرة تابعة للمقال ، واقتصرت استخداما على المواقف أو الخطب . وفي ذلك العصر قصر استخدامها - كما لم يحدث - على الأغراض التعليمية والإرشادية وكان منها قصيرا للغاية ، بينما كان مجازها منقطع النظير (كاتبي ١٩١٣ / ٢٦) ويظل التمثيل بالطبع - خارج إطار الأدب القصصي - الغرض الأساسي الذي يستخدم فيه السرد ، كما هو الأمر في «الصحب والمبارك الكلامية» ، ولعل ذلك من أهم وأوضح مناطق اللقاء بين الأدب وأنواع كثيرة أخرى من الخطاب أو النصوص . ويكون النص التمثيلي دائما - خارج نطاق الأدب - جزءا من سياق أكبر ، ولا يكون كلا كاملا . وكذلك تكون القصص التثيلية القصيرة غير مكتملة ، وتوحى في الغالب من خلال عناوينها ، بسياق أكبر يمكن أن تفهم منه .

#### القصة الرابعة

الرواية نص كامل ، أما القصة القصيرة فليست نصا كاملا ، ونشير هذه القصة إلى الحقيقة المادية الملموسة بأن الرواية تمثل كتابا (أو كتابا) كاملا ، بينما لا تكون القصة القصيرة كذلك أبدا . وعاليا ما نطبع القصة القصيرة بوصفها جزءا من كل ، سواء أكان ذلك مجموعة من القصص القصيرة أو مجلة ، تمثل مجموعة من النصوص المتنوعة ، باستثناء ما يحدث في المدارس ، حيث تقرأ القصص القصيرة المعردة عادة كجزء من تلميذات واسعة على القراءة .

وبالرغم من أن ذلك ليس عاملا محددا ، من الممكن أن تدعم فكرة أن القصة ليست نصا قائما بذاته وجهة النظر القائلة بأنها جزء من كل . وإذا كنا نبحث عن عامل موضوعي نطلق عليه مسألة مصداقية الطول والقصر ، فيكون هذا العامل - على أية حال - هو عدم كوكب كتابا مكتملا ، ولعل ذلك تمييز أكثر أهمية من التمييز التقني الذي «إذراها يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة» .

وأعود - الآن - إلى مجموعة أخرى من الخصائص العامة للقصة القصيرة ، لا ترتبط بكون القصة القصيرة غير كاملة في ذاتها ، أي أعود إلى مرتبها باعتبارها نوعا أصغر أو أقل شأنًا من الرواية .

#### ٥ - الموضوع

وكما تستخدم القصة القصيرة للتجريب في إطار الشكل الأدبي ، فهي تستخدم أيضا لتقديم موضوعات جديدة في المجال الأدبي ، وقد سبق أن أشار برت هارت Bret Harte إلى هذه الوضعية للقصة القصيرة ، في ١٨٩٩ ، في مقال عن أصول القصة الأمريكية القصيرة ، ولقد قال هارت إنه كتب قصته «خط المسكر الصاحب» ، لأنه حين كان محررا لمجلة أوغز لاند مثل *Overland Monthly* لم يجد شيئا صائغا وجميلا لها بين يديه يبره كما هو له الحياة حين كان طالبا يهرب من المدرسة ، ثم هلوسا شايًا يعيش بين مجموعة من رجال المناجم . (سمرز ١٩٦٣ : ٨) ويعتقد هارت أن القصة الأمريكية القصيرة قد حددت نهاية سيادة النموذج الإنجليزى على الأدب الأمريكي حيث «كان الأديب غير متعاطف مع الجماهير الخشنة» غير المتحضرة ، التي ساهمت في صنع تاريخ بلادها . وحتى لو استخدم هذا الأديب



أحد نماذج الشخصية الأمريكية ، فإنه يستخدمها عطاء لا يراى بطله دى الطابع الإنجليزى الواضح . وفى مناطق أخرى كثيرة من العالم ، نجد أن قصصه القصيرة كانت تستخدم لتقديم أقاليم أو جماعات جديدة فى أدب قومى راسخ أو أدب قومى ناشئ ، وذلك فى فترة انحسار المد الاستعماري .

فى فرنسا ، استطاع موبسان من خلال القصة القصيرة - أن يحطم المبادئ الخاصة بالحبس والعطف . وظهرت القصة القصيرة كنوع من الأدب النثرى البارز فى إرساء قواعد أدب إيرلندى حديث ، واستطاع من خلالها جويس وأوملاهورى O'Flaherty . وأوملاهورى O'Faolain . وأوكوبور O'Connor . ومور Moore . ولينين Lavin أن يصوروا الحياة الأيرلندية الحديثة ، ويسجلوها ، وقد كان لنقص القصيرة دور مشابه فى ظهور الأدب الحديث فى الجنوب الأمريكى . وفى كتاب ، صور سنغين ليكوك Stephen Leacock الحياة فى مدينة صغيرة فى أونتاريو فى فترة ما بعد الاستيطان فى قصصه الفكاهية ، كما قدمها اليس موررو Alice Munro فى أعماله الأكثر حداثة فى مرحلة متأخرة وفى أمريكا اللاتينية ، قدم هوراشيو كويروجا Horacio Quiroga فى قصصه القصيرة ، الحياة الاجتماعية الهامشية عن حدود غابات الأرجنتين ، وفى بيرو صور خوزيه ماريا أرجويداس Jose Maria Arguedas الحياة المتنوعة الحديثة . قبل أن يبدأ فى كتابة الروايات فى مثل هذه الكتابات الإقليمية (أعني أنها هامشية بالقياس بل بعض المدن الكبرى) يرى المرء بوضوح علاقات القصة القصيرة بالرسم التخطيطي (الاسكتش) ، وذلك النوع الأدبي الذى تحطته القصة الآن ، والذى يصفه راي وسك بأنه «وسيلة رومانسية لإضفاء الإحساس بالأماكن النائية» (سمرز ١٩٦٣ : ٢٨) ومن ناحية أخرى ، وربما سيما نحو الإمكانات المربضة للرواية ، استطاعت القصة القصيرة الظهور أيضا فى المواضع الإقليمية . ومن كتاب القصة القصيرة الذين ذكرناهم ، كتب خمسة منهم مجموعات قصة قصيرة تعتمد على مكان أو إقليم معين مثل وينتبرج Winnsburg . وأومايو Ohio . أو أهلى دبلن - Dubliners (جويس ، أهلى دبلن ، وليكوك : «رسوم تخطيطية تحت أشعة الشمس» ، ومونرو «حياة بنات ونساء» ، وكويروجا Los desterrados ، وأرجويداس Elaylla ) .

وتسمح هذه المجموعات ، إلى حد ما ، الطريق إلى إرساء شخصية أدبية مستقلة لإقليم أو جماعة معينة ، ولتحديد هذه الشخصية الأدبية المعايير الموصية لأشكال الشخصيات المختلفة ، والسمات الاجتماعية والاقتصادية ، وتتيح فرصة الاحتكاك والصراع مع جماهير لا تعرف الإقليم أو لم تعرفه من طريق الكتابة . ولكن مثل هذه المجموعات من القصص القصيرة ، تستخدم أحيانا لتوصيل منظور اجتماعى محدد أيضا ويقول آيان ريد عن استخدام شيرود أندرسون للقصص فى وينتبرج وهايو ، مثلا : «ينم نحاشى البنية المحكمة الاستمرارية للرواية عن قصد ، فقد قال أندرسون أنه يبحث عن بنية فضفاضة جديدة ، تليق بتوجه المادة التى يريد أن يضعها فى قصصه . وشخصيات أندرسون منعزلة ، وقلقة ومخترنة ، وتفتقد التماسك والترابط الاجتماعى فى مدن وسط الغرب فى الولايات المتحدة ، وينعدم الاتصال الاجتماعى بين الشخصيات ، ولو لحظات ، لمدينة وينتبرج تحدد بفترة من التآكل الإنسانى ، تسيبه

رباح التغير العارمة القادمة من المدن ، والتى تحمل معها انهيار القيم الأخلاقية . هذا بالإضافة إلى ضيق الحياة وجفافها فى مدينة صغيرة . إن هذه «الفضفاضة الجديدة» لوينتبرج أرهايو يمكن أن تنقل إلينا - بدقة وبوسيلة مثيرة للعطف - الاندفاعية التى تتمثل فى انطباع السطحى للكل الجمعى . والعروة الحقيقية الكامنة وراء هذا انطباع (ريد ١٩٧٧ : ٤٧ - ٤٨) ويشرح لنا تعليق ريد العلة وراء اعتبار مجموعة القصة القصيرة . دون الرواية ، لتصوير المثل فى مجتمعات الحدود (النائية) أو فى مجتمع يتحلل فى مواجهة الحداثة .

ومن الواضح أنه سواء كان موضوع العمل الأدبي أساسيا أو هامشيا - سواء كان - موضوعا سبق تناوله أم لا ، فإنه موضوع ذو أهمية رئيسة لما يدور فى المجتمع خارج سياق أدب ، أعني أن له علاقة بالنمى والواقع الاقتصادى والاجتماعى وسياسى والثقافى . وفى بعض الأحيان تقوم علاقات جدلية بين الأنوع الهامشية والموضوعات الهامشية . ولذلك نجد القصة القصيرة تستخدم غالبا لتصوير خبرات الطفولة وتجاربها مثلا (مثلة فى قصة جويس Joyce أرنى Araby . وقصة كورتاز Cortázar «نهاية اللعبة» . وقصة لورانس Lawrence «عائر الحصاد» . وقصص كثيرة نظم بوككر Faulkner أما الروايات التى تتناول لخارب الطفولة وخبراته .

وهي مدرة سيا . فيما عدا أنماط الروايات المتخصصة (مناذرة) مثل قصص اليكاريست . أو (رواية تكوين الشخصية) . وقد يكون مثل هذا الاتجاه ناشئا من الطول وعصر التشويق ، فنظور الفصل - غالبا - ما يكون سادجا . أولا يكشف الكثير ولا يهتم بالتعامل معه فى روية كاملة ، لكن ذلك لا يعنى القول بأن خبرات الطفولة وتجاربها لا تعتبر كاتبة - بالعقد الكافى فى المجتمع ، أو أنها تعتبر أساسا غير كافى لدروية الشاملة ، التى تقدمها الرواية . وللقصة القصيرة ، أيضا ، ثروت طويل فى التعامل بنفس الطريقة مع الحياة الريفية أو القروية . وهذا الاتجاه ثابت ذو تاريخ طويل فى روسيا وعند الحديث عن قصة القصيرة فى نهاية القرن التاسع عشر فى فرنسا . يلاحظ آيان ريد :

«وليس من أهم صفات أولئك الكتاب الذين ذكرناهم أعيرا (يعنى قروية ، وفلوري ، وموبسان) اهتمامهم بالموضوعات الريفية والناس البسطاء ، فإن الممكن للرواية تصوير مثل هذه الأنماط الاجتماعية العديدة التى امتدت بكثرة إلى حياة الحضر . ولكن القصة القصيرة بدلت مناسبة ناعما ، لتصوير الحياة الإقليمية ، أو حياة الأفراد الذين - بالرغم من إقامتهم فى المدينة - عاشوا وكأنهم مغربون» (ريد ١٩٧٧ : ٢٤٠)

ويوحى تعليق ريد بتصوير اختيار موضوعات معينة ، عن أساس نوع الإمكانات الأدبية الطيفية أو الجوهرية الكامنة داخل الموضوعات الأدبية المتنوعة . وعلى ذلك ، فإن الحياة الريفية صغيرة . وهي لذلك مناسبة للأنواع الصغيرة . ولكن من الصعوبة بالطبع . أن يرى مثل هذه الآراء تعبيرا عن القيم التى تتمسك بها طبقة معينة امتلكت النوعين ، واعتبرت الرواية هى الوسيلة الأفضل للتعامل مع مجالات من الخبرة والتجارب ، اهتمت بها أكثر من أى شئ . عندما يحين الوقت

يظهر سيادة ما يطلق عليه فونك أو كورتور «الحجرات السكانية المغمورة» ، تملو القصة القصيرة كذلك حشبة المسرح ، وتستطيع أن تقدم تصيرا مشابها يكون القصة قصيرة يستخدم عاب في عصر العلية ، لتكون محلا خاصا للعجيب والغريب ، أعني الموضوعات التي احتضرتها الرواية وأهملتها واعتبرتها موضوعات هامشية ، ذلك لأن الرواية في هذا العصر كانت قد احتضنت معها تناول الواقع

## ٦ - الشفاهية

وذلك لجاء آخر مستمر ومتصل في القصة القصيرة ، وهو يروج بين استخدام صيغ الكلام العامية الشفاهية في لغة القصة ، (ومن الأمثلة على ذلك قصة جيمس Beldonald Holbein وقصص أخرى) وبين قصص تتضمن في داخلها القصص الشفاهية (ومن الأمثلة على ذلك قصة تشيكوف Gooseberries جوسبرير ، وبين قصص يكون النص كله فيها كلاما شعبيا ، يسرد بصيغة المتكلم في موقف كلامي ، (مثل قصة بو Poe «القلب الذي يروي الأسرار» وليس لأسلوب شفاهي شائعا في القصص ذات الطابع الرقيق أو الشعبي ، مثل ليسكوفيان سكار ، فحب ، ولكنه شائع أيضا في القصص ذات الطابع العالمي مثل أعمال بو ، وولف ، وكافكا ، وكورتازر ، وبورجس ويمكن استخدام هذا الأسلوب في الرواية أيضا ، كما نجد في أعمال كورتازر ، ولوكتر ، وأعمال كتاب أكثر حداثة مثل نجويا جومارس روزا João Guimarães Rosa (في عمله المعنى الرائع «عمل الشيطان إن يدلع في الأراضي الخلفية» ) أو أعمال روبرتسون ديفيس Robertson Davies (لثانية ديفورد) ، ولكن الشفاهية ليست اتجاه بارزا أو ثابتا في الرواية ، كما هو الحال في القصة القصيرة ، والاتجاه السائد في الرواية ، دائما اتجاه نحو الكتابة والكتب وقد ولدت برواية - كما يشار عادة - مؤكدة طيبتها الكتابية ، ولكن من الروايات المبكرة أصول مكتوبة - مثل مخطوط دون كيشوت ، وخطابات بامبلا والخطابات الخطيرة ، أعني مذكرات مول فلانترز ، وصفحات تريستان شاندلي للطلحة بالحبر ، والاستخدام الساهر للكتابة ثلاثية في قوم جونز ، وكانت الروايات الأولى تحصل بالكلمة المكتوبة والتدوين ، وتستجيب لها ، فالروايات الأولى أعادت استخدام أصوات الكتابة الرسمية كالحسن في الوثائق (وفي النوعيات الحديثة من التراث الروائي ، يسخر الروائيون من هذه الأصوات الرسمية مثل رواية كورتازر Cortázar هوبسكوتش Hopscotch ونيابوكوف Nabokov البركان الشاحبة Pale Fire وروايات روب جريمه ، ولكن مازالت هذه الأصوات تحتل مركز الصدارة ) ويعاد استخدام الكلام - الأدبي مكانة - في الأنواع الأدبي ، كما نرى في الآداب القديمة عند تشوسر ، وبوكاشير ، وألف ليلة وليلة ، وكما نرى في التراث الشفاهي في الأدب القصصي ، أحي من أوليت ، والقصة الشفاهية الخيالية دحنت في قصة القصيرة الحديثة بواسطة الأخوين جرم ومحمد يرت هارت حضور القصة القصيرة : الأنموذج الأمريكية في الحكاية الشفاهية والكتابة ، فيما يردده استخدام التراث اليهودي الشفاهي ، والأنماط الكلامية الشفاهية اليهودية ، في هذا النوع ، ولا قصد بذلك أن يحاكاه الصيغ والأشكال المكتوبة معهود في القصة القصيرة ، فهي شائعة في

استخدامها مثلا يشع استخدام الأشكال والصيغ الشفهية تنصير مثلا ، مذكرات الرحلات في قصة بو «مخطوطه في رجاء» ، و الخطابات في قصة كورتازر «خطاب إلى شابه في باريس» ، ومذكرات الشخصية في كثير من قصص جيمس وحضرت لأكدنبي في قصة كافكا «تقرير إلى الأكاديمية» ، وهذا يظهر الاختلاف ونسبه بين رواية والقصة القصيرة مرة أخرى فالأشكال وصيغ الكلامية ، تستخدم كثيرا في الرواية ، بينما الأشكال والصيغ المكتوبة شائعة في كل من الرواية والقصة القصيرة

إن تراث الشفاهية في القصة القصيرة ذو دلالة خاصة خصوصاً في الثقافات التي تحتل لأمة فيها عنصر شفاهي أو حيث تكون هذه الأدب المتروك عليها ، هي لغة بسيطة ، ومن الأمثلة على الحالة الأولى قصص الكاتب المكسيكي خوان رولفو Juan Rulfo من مجموعته الوحيدة لروائع القصص القصيرة (روبو ١٩٦٧) بعد معظمها أشكالاً امونولوج الدرامي وخيالي ، مثل موبووج لأب مدي الذي يحمل ولده المختصر إلى الصيغ ، وجورج بين ب ووده في رحلة عودة من محاولة هاشلة للهروب إلى ولايات المتحدة وعمل حانة الثانية - أي تصوير اللغة الشفاهية بعبارة اللغة (أدب المتروك عليها - قصص الكتاب الروح الأمريكي ، مثل توني كاد باصبار Toni Cade Bambara وسونيا سانشير Sonia Sánchez (نصر سامكر ١٩٧٣) أو الكتاب الكريبي مثل صامويل سيلفون - روزا روبنسون (انظر سالكي ١٩٧٠)

لا تحتل القصة القصيرة في مثل هذه السياقات حيز «صغير» للتجريب ، ولكنها نوع أدبي ، يشج فيه استخدام الكلام الشفاهي غير المتروك عليه (لغة الشوكة) ، واستخدام الثقافات الشعبية والإقليمية ، والتجارب الحاشية ، وهي أنسب نوع للتجريب لمعظم الأحداث الكلامية الشفاهية وتعد الشفاهية واحدة من أهم العناصر التي تساعد على ازدهار القصة القصيرة في الآداب العالمية ، ويكثر من أدب ثم العالم الثالث وشعوبه ، حيث تعد القصة شكلاً أدبياً أكثر جذبه من لغة دول العالم

## ٧ - التراث القصصي

عالمياً ما حصل بين التراث القصصي (القصة القصيرة) وروبه ، كما يقول انجياوم في تسميته السابق : «إن أصول الرواية تعود إلى التاريخ وأدب الرحلات ، فيما تعود القصة القصيرة إلى الحكاية الشخصية والآداب الشعبية» ، وهناك فخر كبير من الحقيقة في مثل هذه الآراء ، وكما قلنا من قبل ، فإن الرواية تعود إلى التاريخ والوثائق ، فيما يجد في القصة القصيرة إحياء لبقايا التراث القصصي الشفاهي ، والشعبي ، والمدي ، مثل الحكاية الخرافية ، وقصص الأشباح والعفاريت ، والقصة الدينية أو الخلل ، والقصص الأخلاقية ، وقصص الحيوان ومازال الكثير من أنواع هذه القصص قائما في الثقافة الشفاهية ، وفي النصوص الأدبية ، وفي أدب الأطفال ، وقد استطاعت القصة القصيرة أن تسوعب كل هذه النوعيات في الأدب بصفة عامة ، كما حدث في القرون الوسطى ، حيث استطاعت القصص الدينية أن تسوعب كل أنواع القصص القصيرة باستثناء القصص الإباحية (كاسي ١٩٦٣)

١٠) وقد سبق أن ذكرت الاتجاه الخفيل (الذي يهدف إلى الإرشاد والتعلم) في القصة القصيرة ، والذي يرتبط بالخل ، والذي نجده عند بورجيس وكافكا ، وكذلك القصة الخيالية التي حظ من قدرها موباسان وخوان رولفو ، كذلك قصص الأشباح عند بو . وهناك أيضا قصص الحيوان الخيالية التي أحياها بروس هوراشيو كوبروجا ، كما يستلهمها أيضا غوليو كورتازار (رسالة إلى شابة في باريس) ونستلهم قصص الحيوان الرمزية في قصص جازيا ماركيث Garcia Marquez . كما تشير إليها عناوين بعض القصص ، مثل قصص جيمس «الوحش في الغابة» ، «موت الأسد» فالحيوان موجود في كل مكان في القصص القصيرة

وقد سبق أن ذكرت استخدام فرجينا وولف لبنة لحظة اكتشاف الخفية في شكل الرواية ، وقد كتبت أيضا مجموعة من القصص القصيرة التجريبية بعنوان «البيت المسكون» وقصص قصيرة أخرى (وقد نشرت هذه المجموعة بعد وفاتها في مراحل اكتمال مختلفة) وهذه المجموعة تقدم لنا مختارات من الأشكال القصصية القديمة المستخدمة في سياق حديث . فيها مثلا «لاينا ولاينوفا» وهي من قصص الحيوان ، وقصة «نور البحث» الخيالية ، «والرجل الذي أحب نوحه» ، وهي تمثيل وعطى ، و«البيت المسكون» وهي من قصص الأشباح، وقصة «الدوقة والجواهرى» وهي قصة خيالية ، هذا إلى جانب الأشكال الحديثة في شريحة حياة مثل «علامة على الحائط» وبسة لحظة كشف الحقيقة مثل «التركة» ، ونعني صريح على نظام الأنواع في قصة قصص حيوان «رواية لم تكتب»

ومرة أخرى فإن الاحتفاظ بالتراث القصص القديم ، كل القصة القصيرة ، يس جريا سوى مسألة طول . ومن المؤكد أن الحديث عن علاقة أصل تتعد مباشرة من الأصول القديمة للنوع ، أمر مهم يوارى علاقة الأصول المسندة من الكائنات السابقة إلى نوع الرواية . ولكن هناك إشارات كثيرة إلى أن التراث الشعاعي القديم قد احتضنت به القصة القصيرة ، لأن هذا التراث لا يتفق مع القيم الأدبية للروائيين البرجوازيين الأوائل ، وذلك بسبب شعاعيته وعلاقته بالثقافة الشعبية وميله للتعبيرية واللاواقعية ، ولذلك لم يهتم بهذه الثقافة النوع ذو المكانة الأعلى ، وتركها للنوع الأدنى وبعبارة أخرى ، إنها ليست مسألة شكل قصير تصور إلى أشكال أخرى قصيرة

ومن الممكن جداً كتابة روايات على غرار قصص الحيوان (سها مثلا «سفينة أمياه غرق» بقلم ريتشارد آفمز) وعلى غرار القصص الخيالية (مثل «ثلاثية الدائرة» بقلم تولكين) وعلى غرار التمثيل الوعظي مثل «الحاكم» بقلم كافكا وقصص أخرى . وبعد هذه الأمثلة باستثناء قصص الأشباح ، أمثلة معرلة ومنعقدة وحديثة وعريية للغاية .

#### ٨ - الصنعة في مقابل الفن

ومن أشد حواش بعض القصص عجيبا ، الاتجاه الغالب لرؤيتها بوصفها صنعة «من الحرف للمهنة» وليس بوصفها فنا إبداعيا . ولقد كان ذلك هو الاتجاه الغالب في العالم الأنجلو - أمريكي ، ولكننا قد نجده في أي مكان آخر . وقد يتمتع كل من اشتغلوا بالقصة القصيرة من

حلو المكبات من كتب عن نظرية القصة القصيرة ونقدتها وتاريخها ، على حين أنها تزدحم بالكتب التي تتناول كيفية كتابة القصة القصيرة مثل ، «القصص القصيرة للمنتعة والريح» ، وكيف تكتب قصصا كثيرة تباع جيلا .. وهكذا . ومن العريب أن العدد القليل من الأعمال التعدية عن القصة القصيرة ، الموجود في المكتبات ، كتبه كتاب القصة القصيرة المعروفون أمثال بو ، وشيكوف ، وأوكونور وأولفاولين (أنظر ريد ١٩٧٧ ، ٢) ولكن أولئك الكتاب يصممون صاحبهم الخرفية في كيفية كتابة القصة القصيرة في النقد الذي يقدمونه . ولا توجد أمثلة فصل من ذلك على أهم قواعد النقد الحديث . هناك شيء جاد اسمه النقد الحاد ، وشيء يطلق عليه الفن الحاد ، وكلاهما في خدمة الآخر

ولكن النظر إلى القصة القصيرة ، بوصفها صنعة وليس فنا إبداعيا ، أمر يتم بالمعالة الشديدة . إن ارتباطها بالأدب الشعبي ، وبالكلام ، وبالفكاهة وبأدب الأطفال وبالترعة التعليمية ، ومفهوم النص ، الذي يتلزم مع قصصها ، كل ذلك قد يؤدي إلى عدم اعتبارها فنا ، ولكن السبب الحقيقي وراء اعتبارها صنعة هو ارتباط القصة القصيرة بالصحافة . على عالم الصحافة التجارية (على عكس الدورية الأدبية) ، تصبح القصة القصيرة لعبة ورفعا كاملا يبدأ الفن الذي انتشر في فترة الحداثة . وقد تحولت القصة القصيرة في الواقع للوقوف ضد كل هذه القيم وتحولت إلى سلعة تجارية .. إلى من يحاول صاحبه أن يعيش منه (وبالاهول ! ) وقد يسبح في ذلك قصص المجلات التجارية تكتب حسب الطلب ، سواء من حيث لغتها أو نبرتها أو موضوعها ، وغالبا ما تتدخل المخططات أو المقالات الأكثر أهمية التي نشر معها ، لتعرض عليها حجما بعينه .

إن هذه القصص القصيرة تكتب للمنتعة ، فسيبقى المهلة يوحى بأن هذه القصص نوع من الاستراحة بين الأعمال الحادة . ونكتب هذه القصص للجواهر عامة ، ويكون العرص منها أن تجتذب أكبر قدر من القراء . وبعد هذه الحقيقة في حد ذاتها رفعا لوجهة نظر المرمية Mallarmé «الفن شيء سامس لا يتمكن منه إلا القلة» ، قصص المجلات تكتب لتندثر وذلك على عكس الكتب . إنها تكتب لتحول إلى فحمة بعد قرائتها . فليست هناك فرصة - في مثل هذه القصص - لإمكانية المظود أو عدم الاندثار على هامش هذه المقالات ، إذ الهدف الأساسي هو استبدال قصة بقصة أخرى جديدة في عدد الأسبوع أو الشهر القادم .. وكل شيء يدفع في طريق تطور التقيات والصيغ وأنساب الإنتاج ، وخطوط الإنتاج ، والتكاليف والأجور الموصوعة .

وبعد أعجب الاستجابات ، لصيغة الإنجاز بالقصة القصيرة في المجلات التجارية ، في كتاب صدر في ١٩٢٩ بعنوان «رفعة الآلات»

وفي مقابل مرة للتصاغر الوطني بالقصة القصيرة ، باعتبارها النوع الأمريكي ، يحكم عليها الكاتب إدوارد أوبراين Edward O'Brien بأنها عظم من «البيات الآلية» التي سيطرت على عظم الحية الأمريكية والعصر الأمريكي ، ويقدرون الكاتب القصة القصيرة الأمريكية مظاهرتين أمريكيتين حديثتين ، وهما الآلة والحيش ،

الجمعية بسبب قصرها ، وذلك لأنها ليست كتاباً ، وتظهر محاطة بدعايات استهلاكية هائلة . والغريب أنها تربعت على ذلك العرش براحة وسهولة ، عرض الحياة العاصل بين الفن الربيع والفن السوفى

ولا تحتل النقاط اللاتية الخاصة بالقصة القصيرة ، واتى ناقشنا في هذا البحث ، محاولة معايرة لتعريف النوع . إن هذه النقاط ليست الخصائص المميزة التى يقول شارلز ت سكوت Charles

T. Scott «إنها تميز بين أصناف الخطاب غيرا لاديس فيه» (سكوت ١٩٦٩ : ١٣١) وإذا سلمنا بتعقيدات الأنظمة والمؤسسات الإنسانية ، فإن علينا أن نعلم بأن مثل هذه الخصائص يستحيل اكتشافها ، ناهيك عن أن تحسبها ليس أمراً مهماً . المهم هو أن ندرك الأنواع الأدبية بوصفها تمثل منظومة أكثر من أن ندركها على أنها حدود لماهية الشيء وجوهره . ولكن النموذج اللغوى الذى ينبى عليه مثل هذا الإدراك يشجع الناقد - فى الوقت نفسه - على التبسيط البالغ . إن الوحدات الصوتية الصرفية لا تمثل ، تمثيلاً مناسباً ، سوى عدد ضئيل جداً من المؤسسات الإنسانية . ويمكننا أن نتعرف على هذا التبسيط فى اتجاهين أساسيين ، يتصل أولهما بإيجاد علاقات بين الأنواع ، وهو اتجاه «صوتى» Phonemic يحاول البحث عن إلامح المميزة العامة للنوع . ولقد حاولت - ضمن ما حاولت فى هذا البحث - أن أؤكد الارتباط للنظم بين الرواية والقصة القصيرة . ولكن هذا الارتباط - فى النهاية - يرتبط بتميز فى كلا النوعين عن الآخر ويعود الانجاء الثانى للتبسيط ممكناً عندما نربط بين أنظمة القيم والقيم فى المجتمع . ولقد حاولت - فى هذا المجال - أن أثير عدد من النقاط الخاصة بتجاوب علاقة الرواية - القصة القصيرة ومحالات أخرى من نسق الخطاب ، خصوصاً تلك التى تخص القيم والتجارب والظهورات التى تعد معيارية ، وتلك التى ترتبط بلغة حاكمة . وأقترح - فى النهاية - أن يكون هذان الجانبان بمثابة الوجهة المستمرة لنظرية الأنواع .



ويستج من تلك المفارقة أن الظواهر الثلاثة تشترك فى صفات وملامح كثيرة للغاية . لترجمة أنها تبدو كلها وكأنها تنتمى إلى نفس الأسرة العربية (١٩٦٩ / ٢٠) . ويطور المؤلف فكرته قائلاً : إن على الأمريكيين أن يتذكروا كل الوسائل الممكنة التى تحكمهم من أن يضمنوا السيطرة على هذه الآلات والبيات الآلية بدلاً من أن تحولهم هذه الآلات والبيات الآلية إلى عبيد لها . (٧ : ١٩٦٩)

وبعل هذا المدخل غريب وشاذ ، ولكن أوبراين يحق فى استجابته إلى الواقع التاريخى ، وتذكرنا آراؤه فى القصة القصيرة طيناً باتجاهاتنا اليوم نحو التعبير ، من العشرينات كانت القصة القصيرة ، خاصة ، هى لنوع لأدب الخاضع للإنتاج بالحسنة ، وهو النوع الذى لا يتمتع فيه الفنان بالاستقلال أو الوقت الكافى للتأليف ، والنوع الذى ابتكرت من أجله تكنولوجيا خاصة تسمى لمد احتياجات السوق ، والنوع الذى تعصب عليه صفة الموصلة ولبحث عن القاسم المشترك الأعظم . وقد كانت القصة القصيرة ، حفيظة ، أوضح مثال على أحوال الثقافة

#### لائحة بالمراجع

هيلزست ، ١٩٧٧ فنون الكتابة وفن كتابة القصة القصيرة بوجه خاص : كتاب غير رسمى ، بوسطن هوثون ميسين هاديكوف ، ف ١٩٦٩ ، كتاب يابانيون محترمون ، جير ٢ (٣) ١٧٩ - ٢١٠ مارلر ، روبرت ١٩٧٣ «بارتلى الكاتب العمومى» والقصة الأمريكية القصيرة جينر ٦ (٤) ٤٢٨ - ٤٤٧ ماتيوز ، باندر ١٩٠١ فلسفة القصة القصيرة ، أعيد طبعه فى سمرز ١٩٦٣ . أوبراين ، إدوارد ١٩٢٩ . قصة الآلات . نيويورك ماكول أوكونور ، فرانك ١٩٦٢ «الصوت المتوحش رسم تخطيطى لقصة القصيرة . كليفلاند . ذى وولد بيلشينج كامبوت . أوكونور ، فرانك . ١٩٦٣ مقابلة مع اتونى ويز فى كتاب «الكوم كاول» . (محرر) كتاب يمسكون دورية باريس للمقابلات «أعيد طبعه فى سمرز ١٩٦٣ . يو ، إدجار آلن ١٩٦٧ . «عرض لقصة حكاية روبرت مرلين» فى كتاب

بادر ، أ. ل ١٩٤٥ بنية القصة القصيرة الحديثة «كوليج إنجليش» أعيد طبعها فى كتاب سمرز ١٩٦٣ . بيش ، ه. ا. ١٩٤١ «القصة القصيرة الحديثة» صبح نقدي . بوسطن . مؤسسة الكاتب . بيردان ج. م. (محرر) ١٩٣٢ . أربع عشرة قصة من نفس الحبكة . نيويورك ، مطبعة جامعة أوكسفورد . كابي . ه. ١٩٦٣ . دراسة لفظة القصيرة نيويورك : هولت . ايجوم . ب. ١٩٦٨ أومزى ونظرية القصة القصيرة . ترجمة أ. ر . تينوبث . جامعة آن آرور ميتشجان . جولان ، كلوديو ١٩٧١ الأدب بوصفه نسقاً بيرستون مطبعة الخاصة . هارت ، بيرت ١٩٩٩ «تطور القصة القصيرة» مجلة كورن هيل . يوليو ١٩٩٩ أعيد طبعه فى كتاب سمرز ١٩٦٣ ميرنادى ، بول ١٩٧٢ «ما بعد الأنواع» اتجاهات حديثة فى التصنيف لأدى . ايثاكا : مطبعة جامعة كورنيل .



ديفيد جالواي (محرر) مختارات من إدجار آلان بو ميدل اسكس :  
سحورين

روهربرجر . ماري ١٩٦٦ هرتفون والقصة القصيرة الحديثة

دراسة للنوع . هيج . مونتون

رولفوجوب ١٩٦٧ السهل المشتعل - ترجمة جورج دي شيد -  
أوستن ، مطبعة جامعة تكساس .

سانكي ، أندرو (محرر) ١٩٧٠ أصوات الخزيرة - قصص من جزر  
أحد العربية - بيوروث بيرب

ماشير . سوب ١٩٧٣ معجزة الكلمة بيوروك ماتم

شيد . سبتريد ج ١٩٧٨ بعض مشكلات النظريات الانصالية  
بخصوص : في كتاب دوفيجاج درسلر (محرر) اتجاهات حديثة في علم  
لغة الصوص . بيرس . دي جرورير

سكوت . شارلز . ت ١٩٦٩ في محاولة لتعريف اللمر مشكلة الوحدة  
نسوية . جبر (٢) ١٢٩ - ١٤٢ سيرا ، ادلوس . ١٩٧٨ . نوعيات  
القصة الأدبية - مدريد - مطبعة كوسا محرر . هوسس (محرر)  
١٩٦٣ . مناقشات القصة القصيرة بوسطون من د هيث

واط . أبان . ١٩٦١ الواقعية وشكل الرواية . في كتاب روبرت شولز  
(محرر) مدخل إلى الرواية منصوص عليه روهبرجر ١٩٦٢

وست ، راي . ب ١٩٥٢ القصة القصيرة في أمريكا منقول جزء منه في  
سحر ١٩٦٣

وولف . فريديا ١٩٧٢ البيت المسكون وقصص قصيرة أخرى  
بيوروك هاركرت وبريس والعالم

ريد . أبان ١٩٧٧ القصة القصيرة . مجلد ٣٧ في سلسلة راي  
كريتكال إديوم لندن مينوب

#### هوامش

(١) اعتدت هذا المصطلح من (جوليان - Guillén -) (١٩٧١) قصص القصص  
(محمدين)

(٢) قصصتان الأولى والثانية ظم كامكا ، والثالثة ظم يو . والرابعة ظم جرورم شارين  
ونحاسة ظم كاتر

(٣) القصصتان الأولى والثانية ظم تشيكوف ، أما القصص الأخرى ظم بقلم جويس مال

(٤) القصص المذكورة : الأولى ظم تشيكوف ، والثانية ظم لـ من بياون ، والثالثة  
ظم جويس مال والرابعة ظم مويسان

(٥) عن د سانكي (١٩٧٠) والقصص - حل الثعالب - لسموهابل ميافون . ور  
رويسون ، ودوالد غينلر ، وجورج لانج



## الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

### الفن الإغريقي

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للكتيه ثروت عكاشة

يتبع لعشاق الإبداع الفني والفكري معاشية فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة  
التي بنت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

٧٩٠ صفحة

الثن ٢٤ جنيه

مكتبات الهيئة وفروعها  
بالقاهرة والمحافظات

# الترحيل إلى الأعماق

## قراءة نقدية في قصص بيحي حقي

تجهد هذه الدراسة أن تفسر النص الأدبي في ضوء التاريخ الحضاري وفي الوقت ذاته تسعى أن تقف أمام عتبات البناء القصصي ، لتسودا إلى عالم بيحي حقي الرحب ، في محاولة لتحليل قيمه الفنية .

وهي تسلّم - ابتداءً - أن النص الأدبي هو ميدان عمل الناقد - ومن ثم ينبغي أن يمثل المراكز الأساسية للتحليل والمقارنة ، واستشفاف التغيرات النفسية والاجتماعية للشخصية الإنسانية ، وما يطرأ على المجتمع من حراك ، كل ذلك دون إغفال الفعالية الخاصة بالعمل الأدبي ، بوصفه نشاطاً إنسانياً يعبر عن صاحبه ، ويصور الإنسان والإنسانية - أو عاشت من شخص إنساني أو مجرد فلسفي

إن طبيعة الفن القصصي تقوم على تصوير اللحظة الحضارية لمجتمع من المجتمعات ، وتصوير أزمة الإنسان في هذا المجتمع ، أي تصوير أنظمة للسلوك الإنساني ويعبر السلوك الإنساني - بدوره - عن قيم اجتماعية معينة ، سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أي خاصاً بهذه القيم أو معتمداً عليها ويربط اختيار الكاتب القصص لأحداثه ، كما ترتبط دلالة هذه الأحداث عنده بمواصفات اجتماعية <sup>(١)</sup> ولذلك يتناسب المدخل الحضاري والمنظور الذي أعالج به قضايا هذا البحث عن عالم بيحي حقي ، وذلك من خلال محاور ثلاثة ، تجمعها وحدة الأرومة في قصص هذا الكاتب ، وتدور هذه المحاور حول :

١ - فكرة الخلاص .

٢ - فكرة المكان

٣ - صور الحيوان

إن هذه المحاور الثلاثة تصور - في التحليل الأخير - مفهوم «بيحي حقي» الحضارية ، والوجدانية ، وتحتل علاقته بالإنسان ، وعلاقته بالكون والكائنات .

أحمد إبراهيم الهواري

### ١ - فكرة الخلاص

والقصبة التي أتناول من خلالها هذا المحور قضية خلاصية هي :  
تحاول أن نجيب عن تساؤل لا يجلو من ظل فلسفي - إذ إنها تتخذ فكرة «التعبير» سبيلاً للخلاص : أيكون بالعلم أم بالدين ؟ أم بها معا ؟ ! و «قتيل أم هاشم» من أشهر الآراء القصصية التي تناولت فكرة «الخلاص» في أدب بيحي حقي ، ولكن ثمة رؤى وإشراقات فنية لأبعاد القصبة ولرحلة البحث عن الحقيقة ، يجدها القارئ في أعماله القصصية الأخرى

وأزمة «إسماعيل» بطل «قتيل أم هاشم» ليست وببساطة اللحظة الحضارية التي عاشها محمد «في عصفور من الشرق» ، ومخالف «علم الأكر» ، وبطل «الأيام» و «أبيب» ، وكما في ثنائية «جيب محفوظ» بل هي أزمة صارية بأصولها في الماضي . إن «إسماعيل» ورفاقه فتية من سلالة رفاة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) في «تجسس الأبرياء» (١٨٣٤) ، وعلى مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) في «عم الدين» ، (١٨٨٣) ومحمد المولحي (١٨٥٨ - ١٩٣٠) في «حديث

عيسى بن هشام» (١٩٠٥). وقد عبرت كل شخصية من هذه الشخصيات عن اللحظة الحصارية التي عاشتها، مع اختلاف في الرؤية وقدرة على التعبير.

وهذا يعنى أنى أحاول تلمس جلوس القصية بالبحث في ماضى الواقع الذى عاشه إسماعيل وأبناء جيله. ومن المستحيل أن تفصل بين المراحل الحصارية، فمن القديم يولد الجديد. وعلى هذا، فعندما أعالج لنص في ضوء الملاحظات الحصارية فلا يعنى ذلك أنى أتخذ مقعد مؤرخ الاقتصاد أو العلم. لكن من المسلم به أن القيم التى تورق وجدان الشخصيات القصصية، بوصفها أمثلة للسلوك الإنسانى، هى إقرار لواقع اجتماعى واقتصادى تعيشه وتجتهد أن تتجاوزه. لذلك لا يتم التعرف السليم على أبعاد مشكلتها بمزول عن المشكلات التى يواجهها المجتمع، وهى مشكلات لها تراث، لذلك نحرص هذه الدراسة على أن ترد التنوع فى المشكلات إلى وحدة واحدة. وذلك من منظور يرتكز على نص الأدبى، فيبحث في ماضى الواقع الذى تصوره الشخصيات القصصية، بالإشارة إلى غادج من هذه الآثار التى تصور - قبا - الفرد فى نموه وتفرده أو ضياعه، مثلاً تصور المجتمع فى تشابكه وتعدد علاقاته أو تناقصها، أى تصور - بقول آخر - الفرد فى مواجهة المجتمع.

بن على مباركة فى كتابه «علم الدين»<sup>(٢)</sup> يتحدث من الرحلة قائلاً قبا يصور من خلاله رؤيته لأوروبا ورواها لحصر وما يحلم به من «تشتات العلم والمعرفة». وليس يخاف على القارئ ما تشي به من «تشتات الشخصيات» من رموز دالة على مطلبه الحضارى (علم الدين، «وزيرمان الدين») سلباً الإشارة التى تردت بظهر الغيب. ويجعل «المويلحى» موقفه فى «حديث عيسى بن هشام» بقرؤه «لهذه المدينة الكثير من الحسن كما أن لها الكثير من المساوى»، فلا تخطوها حقها، ولا تخطوها قدرها وخطوا منها معشر الشرقيين ما يغمركم ويلتئم بكم، وانركوا ما يضركم، ويناق طباعكم، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها، وعظيم آلاتها، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين، وشره المستعربين، وانقلوا بحسن الغرب إلى الشرق، ونمساكم بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، فانتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم»<sup>(٣)</sup> ونستطيع أن نقول إن موقف المويلحى من فكرة الخلاص يتخذ طابعاً توفيقياً، وإن كان المرتكز يعتمد العلم والصناعة. أما فى جانب القيم أو المعايير فيتمسك بالموروث الشرقى. وهذا الحل التوفيقى السعيد يلتقى مع التجربة اليابانية فى التحديث التى رسمت شعار «الأخلاق الشرقية والعلم الغربى» Eastern Ethics and Western Science<sup>(٤)</sup> وهى التجربة التى وجدت صدى لها بين المثقفين العرب.

والنموذجان السابقان - «علم الدين» و «عيسى بن هشام» - من القصص التعبيرية. وقد جاء تصورهما لفكرة الخلاص منسجماً مع اللحظة الحصارية التى كان يمور بها المجتمع، ومع الدور الذى سمت إليه البورجوازية من حيث غرسها لقيمتها فى تربة الواقع المصرى. على أن الموقف يختلف فى الأعمال القصصية التالية التى عبرت عن أزمة جيل عاش فى لحظة حصارية متأيزة عن سابقتها، على نحو ما رى طه حسين فى «الأبام» (١٩٢٩، ١٩٣٩) و «أديب» (١٩٣٥)، وعحسن فى

«عصفور من الشرق» (١٩٣٨) و «زهرة العمر» (١٩٤٣) و «خالد و «مليم الأكبر» (١٩٤٤) و «إسماعيل فى «قنديل أم هاشم»، و «كمال عبد الحواد فى ثلاثة «بين القصيرين - قصر الشوق - المسكينة» (١٩٥٦)، (١٩٥٧)

وقد تميزت رؤيتهم جميعاً بالمعارقة بين «المثال» و «الواقع». ونعلمنا لا نستطيع أن نتدقق «اللمح» المسير لإسماعيل بطل «قنديل أم هاشم» إلا فى ضوء «إيقاع» اللحظة الحصارية التى عاشها وأبناء جيله، ومدى استجابتهم لها، وهم يمتصون بشرقة «الدات» فى رومانسية مبهمة يقول «توفيق الحكيم» صديقه «أندريه» إن الباهرة التى حملته إلى مصر إنما حملت جثاته فقط، أما روحه فى قاعة «كونسير بيل» «فلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر، ويرى الأدب العربى خلقاً لى ناقص التكوين»<sup>(٥)</sup> ومع ذلك فهو يؤكد - فى «عصفور من الشرق» - أن المرأة الغربية مثل قناصة شهية المنظر والمداف ولكن الدود يرمى فى باطنها، وأن حياة الإنسان الغربى كلها مادة ضاربة من الروح، أما الإنسان العربى أو الشرقى - فى «عصفور من الشرق» - فهو ليس بالمعاطفة، متعلق بالمثل الأعلى، فهو صورة الحصار الشرقية الروحية<sup>(٦)</sup>. ويصور طه حسين فى «الأبام» صورة المثقف المصرى الذى اجتذبت حصاراً أوروبياً ولكنه ظل يفتن فى أعماقه أحاسيس النفس العربى فى صعيد مصر. ويصور فى «أديب» موقف المثقف المصرى الذى يلقى بتمسه فى لجة الحصار الغربية فلا يستطيع العودة. وأما «خالد» و «مليم الأكبر» فقد ظل يطارد هذه الأفكار وتعاوده إلى أن نسج الصباح من فجر وردى. ولكنه حين وقف يرمقه من الشرفة يبدأ له كعب قرحتها الدموع. ولقد شاهد حبيب فى المرأة قبل أن يغادر مخدعه فوجد أن هذا الفجر إن هو إلا صورتها معكوسة فى مرآة الطبيعة<sup>(٧)</sup> وكان الواقع النفسى لـ «خالد» يتناغم مع الواقع الخارجى لغيرى قرص الشمس عينا قرحتها الدموع الساهرة، بحثاً عن «الزمن الصانع» فى مجتمع هادئ

وتصاعد حدة هذه المفارقة فى تحيل «عبد الرحمن شكرى» لأبعادها وعظمتها: «... فالشاب المصرى فى حال أمنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منها فى نفسه عميق مثل الأبد والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تسدى شدة الأمل وشدة اليأس ومازالت أبعد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة. والشاب المصرى يكثر من إسامة الظن وهى صفة أشهرها المبريون والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت على مصر فأباحت لهذا الإرث فى نفوس الأفراد لأن الاستبداد يمتد سوء الظن. والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطباع والأمل، يحضى أمله فى الأحلام بدل أن يمجسها فى مزاولة الأعمال، وكذلك الخوف فيه فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة متورة شجاعة تسعى من نفسها. وأما خوفه فهو مبدأ هام. والشاب المصرى عنده ميل شديد إلى مزاولة الأعمال العظيمة المهيبة لكنه يعجز عنها، والشاب المصرى متهيج العواطف ولكنه غير عظيمها. وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمل. وهو ليس عنده شيء من الاعتماد على النفس وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى فى ضحكك ويضحك فى بكائك، وهو كثير الشكوى والتعجب، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف، نحز فى نفسه

قيود القدر المحكوم ، ليجتهد أن يصددها عنه ، فلا يقدر ، فيرداد حزنا  
وإنسا ، ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم ، وهو كثير الحيرة والشك  
بالرغم من غروره ، يترك ما يعينه لما لا يعينه ، لا يعرف أى أفكاره  
وعاداته القديمة عرافات مضرة ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق  
ناجحة ، من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه  
وجديده خريق بين لجين ، أو مثل كرة بين أرجل المقادير قالى أين تقذف  
به تلك المقادير ؟ ١ (٨) وليس أدق من هذا التحليل الذى رسم أبعاده  
وعبد الرحمن شكرى « وصور من خلاله » اعترافات فى المصير » .

ونمثل « قنديل أم هاشم » من خلال بطلها إسماعيل رحلة البحث عن  
الحقيقة وصولا إلى « الخلاص » . فهو - ورفاقه ممن ارتحلوا إلى  
الشمال - عاد وفى يده مصباح علاء الدين أو مصباح ديوجين لنشر  
المعرفة . وحمل بين حواضه بشرى النبأ العظيم الذى حملته « المهدى » :  
التحدى والاستجابة الحصارية . سبع سنوات تمثل تكامل جهاد إسماعيل  
فى البحث عن الحقيقة . ( الرقم سبعة يحمل دلالة التكامل .. ولقد قام  
سلفه السندباد - من قبل - برحلات سبع ، وعاد عملا بالكثور  
والعنائس .. أما كثر إسماعيل فكان إيمانه بالعلم ركيزة للتقدم ) تلك  
السنوات السبع التى قضاه فى المجازا قلبت حياته رأسا على عقب سبع  
سنوات سمان . وكان علما فطريا ، صاحبها لمسكر ، والفن الفتيات  
والسقى . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جدة وطرافة . العلم كيف  
يتذوق جمال الطبيعة ، ويستمع بغروب الشمس - كأن لم يكن فى وطنه  
غروب لا يقل عنه جمالا - ويلتذ بلسعة برد الشمال « يا أم هاشم »  
بصاحبه فى رحلته للتعرف على الحضارة الأوربية ولقد سرور على أن  
تفتتح جلدور « الباطن » من أعماقه وتزج العلم ( الظاهر ) بديلا لذلك  
« كانت روحه تتأوه وتتولى تحت ضربات معولها . كان يشعر بكلامها  
كالكسبى يقطع من روابط حبة يتطلى منها إذ توصله بمن حوله .  
واستيقظ فى يوم فإذا روحه غراب لم يبق ليها حجر على حجر . هذا هو  
الدين غرابة لم تخزع إلا تخكم الجواهر . والتقى البشرية لا تجد قوتها  
ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن الجموع وواجهتها . أما الاندماج  
فضعف ونقصه » .

لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذى وجد نفسه غريبا وحيدا فى  
علائه « لفرس » وانقطع عن الدراسة واقتصره نوع من القلق والحيرة بل  
بدت فى نظره أحيانا لمحات من الحروف والذعر » ، لقد مجت ما رأى فى  
ملء هذا الفراغ الروحي الذى حل بإسماعيل ، غنى التى أنقذته إلى أن  
اجتاز اهنة بنفس ثابتة وثيقة ، لقد اطرحت الاعتقاد فى الدين ولكنها  
استبدلت به إيمانا بالعلم لا بمكر فى جمال الحقنة ونعيمها ، بل فى جلاء  
الطبيعة وأسرارها . (٩)

ونمثل هذه المرحلة من المنحنى الشخصى لإسماعيل تمتعه الوحدا  
وتشكيل رؤيته للحياة ومشغوره بالاستقلال والحرية ، أو حكذا تحيل إلى  
إسماعيل حيث بدأ يتخلص من سيطرة « ماري » عليه ولم يعد يجلس بين  
يديها جلسة المرید أمام القطب ، بل جلسة التزيم إلى وصيله . إن  
الحرية - كما يقول الكاشاني ( م ٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م ) هى « التخلص  
عن الأعيار » فقد نخلص من سيطرة « ماري » وما ترمز . وتوهم أنها

استطاعت أن تقتلع ما بداخله من وجدان وحين إلى الجذر والأصل  
( مصر ) . ولذلك يتساءل الراوى : « والظاهرة المعجبة التى لا أستطيع  
تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه ( ماري ) فوجد نفسه فرسة حب  
جديد . الآن القلب لا يعيش عاليا ؟ أم أن ( ماري ) هى التى بيوت غافلا  
فى قلبه فاستيقظ وانتعش ، بدأ حبه وحبه لمصر يرداد . ومع هذا -  
فلسانه يلهج بالعلم دون أن يلتفت إلى الأعماق فى داخله التى تمور فى  
عوالم لامرئية » . يقول الراوى معلقا على موقف إسماعيل : « ليس عيبا أن  
عاش فى أوروبا وصل معها للعلم ومنطقه » . (١٠)

والعلم - محمد « إسماعيل » - مجموعة تجارب يرتب العقل يرب  
باستقراره واستباطه ، فهو مفهوم ينهض على التجربة الجبرية وصولا  
إلى الحرية .

لقد ظن « إسماعيل » أنه قد وجد خلاصه فى العلم وبالمعلم ، فبدأ  
كانت النتيجة ؟ أخفق فى علاج فاطمة البوية « رغم أنه كان يعالجها  
وفق أحدث الأساليب العلمية الموضوعية . اكتشف أن لابد من  
الإيمان ، فهو الشحنة الروحية التى تحرك المادة » لا علم بلا إيمان - إنها لم  
تكن لزمان فى ، إن إيمانها ببركتك أنت يا أم هاشم » لقد كشفت المرحلة  
الأولى ، من حياة إسماعيل بعد عودته ، قصور العقل عن تجاوز الإدراك  
الطبيعى . وهو يشترك - فى هذا - مع « محالده » فى « تعليم الأكره » .  
الذى يريد الوصول إلى أعماق الحقائق للمادية التى تبسط على القوايين  
الطبيعية ، والتى لا يمكن تتبع أصولها وتجليده نتائجها إلا بالاستقراء  
العلمي (١١) ولكن هذا هو العلم ( الظاهر ) . أما المعرفة الشاملة فإياها تتبع  
من الخلدس

وإذا كنا فى المرحلة الأولى ندور فى إطار العلم الظاهر فنحن فى المرحلة  
الثانية نتقصى « بقى العلم ( الباطن ) . ولم يقتصر هذا الموقف على بطل  
« قنديل أم هاشم » بل إن جيله قد وقع عريسة لمظاهر متلاصقة تتناوشه بين  
العلم والدين . أخذ على سبيل المثال « كان » - فى الثلاثية - حصوصه  
عندما يقن أنه قد وجد خلاصه بالعلم « .. من تعبت فى الأوهام بعد  
اليوم .. ونور الله ، أليس هو نور الحقيقة ، بل ... فإ الإيمان الحقيقى  
إلا العلم ... ولو بحث الأنبياء ما احتاروا سوى العلم رسالة لهم » (١٢) .  
والمأمل فى أزمة كمال الوجدانية يلتمس مدى صحت الخلل العاضل المتصلص  
فى حنايا قلبه . وقد كان ذلك من العوامل التى أحدثت الانقلاب الدينى  
عنده . ذلك الذى بدأ من ضمير الشعور الدينى ، ثم دبره وموته فى  
قلب كمال وحلوله « العلم » بديلا يقوم بالوجبة التى كان يقوم بها  
« الدين »

وتكشف دلالة مايقوله كمال عن ( منطق ) الصوبية ، أهل الوحدة ،  
والشوق ، والعشق ، لأهل العلم أصحاب الحقائق الموضوعية الباردة  
فالشوق إلى الحقيقة مطلبه « الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق  
الآدمى دلالا ونمنا ولها بالحقول وإثارة للشك والغيرة مع إهراء عيب  
بالحكك والوصال . وهى كالغشوق الآدمى عريضة لأن تكون ذات وجوه  
وأهواء وتطلعات ، ولا تخلو فى كثير من الأحيان من مكر وخداع ونسوة  
وكبرياء » . وطبيعى أن يفترس الشك فكر « كان » ليشمل الدين والفلسفة  
والعلم . « حتى للمفارقات الروحية الحديثة وتخصير الأرواح عرقت في



حق أدلى ، ودار رأسى ، وما زال يدور فى فضاء عجب ، ما الحقيقة ،  
ما القيم ؟ ما أى شىء .<sup>(١٤)</sup>

نقد رأيت الشخصية القصصية - بعد رحلة عذاب فى البحث عن  
الحقيقة - أن لا بد من الإيمان بشىء . وفى الوقت الذى سكن **إسماعيل**  
فى «باطل» ووجد فيه عبء المقيم من خلال النجلى - وهو ما يظهر  
للقلوب من أنوار الغيوب - تلقى كمال «العاقر» وقد أصيب بالحصر إزاء  
الدرس العميق الذى يلقاه من أبى أخته «أحمد شوكت» الشيعى ،  
وعبد انعم شوكت «الأخ المسلم» وكلاهما حل يقين بما اُخذ من طريق  
الثورة الأبدية، وهى العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة بمئة و  
تطورها عبر المثل الأعلى : «إما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ،  
وإما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها» هذه هى الثورة الأبدية ، وهذه هى  
بشارة «المهدى» للمستقبل الذى برقد بظهر العيب وبروز الخيل الحديد  
إلى تحقيقه لمواجهة التحدى الحصارى

وما أكثر الإشارات التى تكشف عن «العرق الصوفى» فى حياة  
إسماعيل الوجدانية وقد تحولت إلى سلوك عملى ، أو قل تحولت إلى  
نصروف عملى ، لقد استقر «العصب الحائر» وسكن إلى مرفأ الأمان  
والإيمان وتباً لحمل «الأمانة» ، وهى مشولة التصير الحصارى . فى  
آخر حياته أصبح ضخم اسنة ، أكرش ، أكولاً ، كثير الضحك  
والمرح ، ملاهيه مهمة ، تبحر على أكتاف وينظرونه آثار رماح  
محاربه التى لا يترك يشعل جديدة من مشية **«وأصيب بالربا»** فلما  
احتسبت ضحكاته فى حلقه ، اجتمعت فى عيبه . فليس هناك قوى  
على التعبير من عبون المصلوبين ، يكاد يفر منها إليك شيطان لعوب ،  
كلها حب ولهم ، فيها غيب وطية وسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك  
قبل كل شىء - «ليس فى الوجود أنا وأنت ، هناك جهال وأسرار ومنعة  
وبهاء السعيد من أحسها ، فليكن بها عليك»<sup>(١٥)</sup> ولا تخفى على القارىء

قدرة يحيى حق عن استخدام الخواص وتوظيفها لخدمة البناء القصصى  
ومن المفيد أن نذكر عديده من أثر الصوفية فى تربية الخواص . ويشير  
النص السابق إلى استخدام الحاسة «البصر» التى تخص - فى  
البية - إلى «البصيرة» . ويشير - كذلك - إلى قدرته على تبادل  
الدلالات بين المحسوس والمجرد . فالعين متغل الدماغ إلى العالم  
الخارجى ، وفادته إلى ما يحيط به من عوامل ، وإلى إدراك ما يقابله من  
تأثيرات خارجية . وهى متغل إلى داخله يفصح من خلالها عما يجرى فى  
فكره وعقله وجسمه من أفكار وإحساسات . فبصيرة إسماعيل - من  
خلال عينه الباصرة - توج لك بالدورة المكنونة فى خدرها ، بتجليات  
المهادنة ، والوجد والمشق . تقول لك إن الوجود للمادى «أنا وأنت»  
يس كل ما فى الوجود . هناك هوالم روحية عليك بها . هناك جهال  
وأسرار ومنعة وبهاء . وتذكر آخر كلمات «إيمان» له «محس» فى  
«عصفور من الشرق» «أذهب أنت يا صديق . إلى هناك . إلى النج»

ولقد قالت الصوفية «من داق عرف» وإسماعيل يجد مجاهدات مع  
الواقع الخارجى ، ومجاهدات روحية - بدت له تجليات المعرفة الباطنة أو  
الشمة وهو يشد المثل الأعلى للصوفى المهاد لا يريد الانقطاع عن  
ممارسة الحياة المعتادة ، لكنه يسعى إلى نقاء (الباطن) . ونمعة عروق تصله  
بالقديس فى قصة «القديس لايمارة» . فالرواى يعلق على موقف

القديس - وهو موقف يتلاقى فى البية مع رؤية إسماعيل - «المؤلاء  
القدسين نظرة تشمل الكون وتضمهم الأسرار . لما يبدو عجيباً هو ذات  
الحكمة ، وما يبدو تناقضاً هو عين الاتساق»<sup>(١٦)</sup> فالقديس يخاطب النفس  
النيل بصوت كأنه يخرج من كهف عتيق : «يا بى أحمد الله أن هناك  
أنت ومن معك للحق ... على يدى ! إن الطريق الذى تريد أن تسلكه  
وعز ، لا يقوى عليه إلا القديسون أمثالى . فامكث مكانك وأقبل على  
عملك ، واسكن إلى زوجك ، وداعب أولادك وبناتك ، وأشرف على  
شئون خدمتك وحشمك ، وحقوقك وضياعك ، وتمتع بأكلتك  
وشربك ، على أن تعنى أن تعمل الخير وتدكر الله . فمثلك لنفسك فى كل  
لحظة ، حتى تعلم أن كل ماحولك رالى ، وأنت ملاق ربك فحاسبك  
حساباً لا يضيع فيه مقال ذرة من خير أو شر ... فاقبلة القسك بالبدل  
والغناء المحفوة ، فى حين أن الروح متبلدة والذهى خالب» .

ونستطيع أن نتحسس المروق الصوفية فى قصة «كن» . كان . فى  
هذه القصة نجد أصداء تتداعى إلى محبتنا من عمق التاريخ ، فهى  
استيعاء لقصة الحصر مع موسى عليه السلام . فالحصر قد وهبت له  
المعرفة بما سيحدث فى المستقبل وفتحت له معاليق الغيب ، أما موسى  
فإن علمه - وهو بى مكرم - لا يرق إلى علم الحصر . وإذا كان موسى  
ممثلاً للشريعة (الظاهر) فإن الحصر هو ممثل الحقيقة . ولكن .. كان  
مناورة لفظية فى عنوان القصة نشئ بوجهة نظر «يحيى حق» ونسب  
مفهوم الصوفية للزمن . وفى مشاهد استرجاعية يستدعى البطل ماضى  
أيامه ويث رؤيته ورؤاه ، عن طريق الراوى الذى يمجج الشخصية  
القصصية صوتاً مميزاً ، بطالما فى لغة مكثفة ، وإن تدخل معلقاً : «إياه  
الليلة آسف على حياته ، نادى من جديد»<sup>(١٧)</sup>

ويستند البطل إلى فكرة الارتداد ، أى الانسحاب من (الحاصر)  
إلى الماضى وينقش إدراكه على صفاف سمر الزمن . هكذا ينتبه يحيى  
بطل القصة إلى أن جوا من الطيب والرائحة الزكية يسطع من مخاطبه  
(لاحظ استخدام الكلمات الموجبة بشدة العرف والرائحة المسك ، وتركيزه  
على حاسة الشم) .

ويتمنى حسن لو استطاع أن يقترب من مخاطبه أو يصع ذراعه فى  
دراعه وعنتد: يحبه وهو يتم :

«ألم اقرأ فى القرآن الكريم» «أدهونى أستجب لكم»

إننى عبد من عباد الله لأعلم أن أحداً قد كلف مهمة شاقة  
كمهمنى ... وأنا مقبل على أدائها بإخلاص وبكل قوى ... حرصاً على  
رضى مولائى . لم ألتص منه طلباً من قبل . فلا أظن أنه يجب رجائى  
لو سأله هذه المرة . . . كن والقا أننى أسحق لك ماترجوه . .

ود يحيى لو أنه تردد قليلاً أو سأله مهلة ليذكر من جديد . ولكنه  
عجل من رقة محله ، فوجد نفسه يقول وهو ذاهل .

- لاماع هندي -

إن البطل على استعداد أن يبيع من عمره سنوات مقبل أن يرتد  
القهقرى عشر سنوات ليتعرف عيا على كنه الحياة . ويستمتع بريبتها من  
النساء والمركز والمادة . غافلاً عما برقد بظهر الغيب . والراوى يوغل فى

تصوير شوق الإنسان إلى الحقيقة . ويصور صياح العمرى في البحث عنها لأنه لا يلتفت إلا إلى القشرة الخارجية الظاهرة . أما الباطن فطريق وعمر لا يسلكه إلا القليل من عباد الرحمن . ومن اليسر أن نلاحظ أن تقدم يحيى حتى للرجل يعتمد على صور تدخل القارىء في العالم الوردى لهذا لرجل الصور السياب

وتأتى لمسة يحيى حق المرفقة عندما يرسم بريشته صورة ساحرة لعلة الإنسان الذى تهره الحياة . ويتأزر عنصر المكان فى الكشف عن ماهية المثير الذى من أجله يبلغ المرء عشر سنوات عجاف يقول : « كان قد وصل إلى داره وفتح باب الخلية ، فإذا رائحة المرحاض تركم أنفه مخبطة بظفرة فتشور البصل المتحلف فى صفيحة القمامة » (١٨) « إن القاص - هنا - يحدد تفصيل دقيقة للمكان معتمدا على عنصر المفارقة مثيرا عاتيد من المعنى . فالمركبة نحو باب الخلية توحى - على المستوى التجريدى - أن الظاهر قاصر بما يمثله من حركة . وبالتالي عمق المفارقة عندما يستعمل القاص حساسة الشم فى تحديد المثير (المكان مع الدارحة الدنيا) الذى تركم الأنف ويغفل الحاسة عن القيام بوظيفتها وتقرأ المشهد المتسم للصورة .

« انطلق الجدار وخرج إليه منه رجل غريب ، ولكنه ليس بالغريب عنه . هو أقرب إلى القصر منه إلى الطول . مال بوجهه الزكى الرائحة على حسين بقول :

- ياسى حسين ! هل أنت ذاكر ؟ لقد نطقت عهدي من الاضاق ليس كذلك ؟

انتم له حسين ابتسامة ملوذا الاطمئنان والود والإحباء وقال - ثم حديثك ولا تحف عى شيئا أكاد أفهم الآن كل ما كان غامضا على .

- نسيت أن أخبرك فى ساعة الطافنا أنه لم يكن لك عندك من بقية العمر أكثر من تلك السنوات العشر التى بمررت بها ... فهل أنت مستعد ؟ أسبل حين جلوسه ، وعطف قلبه ، ومال عليه وجهه صبح مترعج بقول

- حسين ؟ حسين ؟ ما بك ؟

- من أنت ؟

- أنا إحسان ! ألا تعرفي ؟ لقد كنت أمامي منذ لحظة سلبا معاني . فإذا بك ؟ هل يؤلك شيء ؟ ود على أأدعو الطبيب ؟

ولكنه كان قد فارق الحياة ، وعلى شفاهه ابتسامة خفيفة . ووقفت أمامه إحسان ذاهلة لا تقوى على تصور ما حدث كيف حدث ! (١٩) وبين المشهدين يتأور يحيى حق - من خلال الراوى - فيصل للماصى بالخاص ، والمكس ، فتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن . مما يساعد على توسيع آفاق القصة وأبعادها (٢٠)

إن قصة وكن .. كان تشي بأن الأبعاد الزمانية واحدة الأرومة . ليس الماصى والخاص سوى نقوش عليها . كما تلمس فى القصة أن يحيى حق - يحيا فى إطار الزمن الخيالى . ويوحى لنا - فالصوفية يصنون

يعلمهم على غير أهله - ألا شغل البال ماصى الزمان ولا يأتى العيش قبل الأوان وأن نعم من الحاضر رأس اليقين . إنه يقول - شيئا - شيئا شيئا بما قاله ابن حزم : « إذا حققت مدة الدنيا لم تجد لها إلا الآن ، الذى هو فصل الزمانين فقط ، وأما ما مضى وما لم يأت بعدومان ، كما لم يكن ، فمن أفضل ممن يبيع بألقا عابدا بجنة هى أقل من كسر الطرف » (٢١) ولذلك يعلق الرجل - فى القصة - بقوله : « بنى لأنعرف حساب رمكهم هدا » إنه يستند إلى قوله صلى الله عليه وسلم « ليس عند ربك صياح ولا مساء » .

#### عنى حق والتحدى الحضارى

إن أبعاد أزمة إسماعيل - فى « قذيل أم هاشم » - تقودنا إلى رمة جله ، كما تقودنا إلى اللحظة الحصارية التى مثلها هذا الخيل فى حيرته بين « العلم » و « الدين » ، لقد بدأ جيل إسماعيل صدهمًا بحورية النعم منها أصحاب النظرة الشاملة أو العلم الباطن بالتحف والمحمود والمجون . صحيح أن العقل يستطيع أن يمنحنا بعض جوانب المعرفة ، ولكنها تظل معرفة ناقصة غير مكتملة ، ذلك لأن العقل آلة كاملة فى بعض النواحي ، وآلة قاصرة كل القصور فى نواح أخرى . ومن هنا لابد للإنسانية أن تحوص تجربة البحث عن الحقيقة بأسلوب آخر يندفع العقل . ويحلى - من يظن أن العلم الحديث قد فشى على هذه الخبرة بما اكتشف . من آفاق وماجلا من غموص ، فارتلت الخواص الروحانية لمن الإنسان تطلب الكثير ، برغم ازدياد المعرفة والاحترافات لدية التى لا تحل كل المشكلات (٢٢)

وبناءً على إسماعيل قد حفظ شيئا فقد غابت عنه أشياء ، واكتشف أن أصحاب الباطن - وإن كانوا كما كان يظن - كالشيخ « درديري » وسيدى « العريس » - « عاتين » فإن جوهرهم العظيم هو الجبون الذى يسجد العقل على أعتابه

ومن عجب أن تأتى التفرقة بين العلم الظاهر والعلم الباطن على لسان « إيفان » لـ « حسن » فى « عصفور من الشرق » . معبرا عن نفسيات المسيرة للحصارتين من خلال مفهوم « العلم »

« ... أتعرف ما هو العلم أيها الفتى ؟ .. إن العلم « حيا » ، العلم « الظاهر » والعلم « الخفى » ، الذى كانت حضارات إفريقية وآسيا قد وصلت به حقيقة إلى قم المعرفة البشرية .. أما العلم « الظاهر » وحده فهو كل ميدانها ، إلا أن الآلة للمفكرة محدودة ، وأن كل وسائل العلم الظاهر هى أعضاءنا وحواسنا الظاهرة ، وتلك ليس لها من الدقة - ما يقتضى غير الظواهر الناهية - من ظواهر الطبيعة والكون ، مما تعاوينا الآلات والعمليات ... كل هذا العلم الحديث الذى يبهرك ، ليس فى حقيقته غير « طريقة » و « أسلوب » . نعم إن الحديد حقا فى العلم الأوروبى الحديث هو « أسلوب » التفكير المتكلم و « طرائق » البحث النقض المرب ، أما أكثر من ذلك .. فلا .. وأما أن سمي مجرد استكشاف بعض خواص الطبيعة محوسنا ، وصولا إلى قم المعرفة البشرية ، فذلك هى السخرية الكبرى ! .. إن قم البشرية هى عمال ذلك « العلم الخفى » الذى لم يدخله قط ، عقل أوروبا ، لأن وسائلها كي قلت لك لا تتيحها إلا لفهم مظاهر الحياة السطحية .. إن عين العلم الأوروبى

لا تقع دائما إلا على سطح الأشياء ، ككل عين ! .. إنها مدنية لا تتحرك ولا تعرف إلا عما يقع تحت لمسها وبصرها ومنطق عقلها ، ولا تقوم إلا على عالم المحسوس» (٢٢٣)

إن هؤلاء الأبطال الذين عبروا عن لحظة المواجهة الحصارية خيل إليهم سحر أوروبا ، التي سلت لهم ، أنها تسمى إلى أن تقدم لهم المدينة لعاصلة . لكن التجربة قد تكشف عن عبوسهم زيف مازعوا أو توهموا . والواقع أن فكرة العداء بين الدين والعلم جاءت متأثرة بميراث الحصار الأوروبية والفكرة البورجوازية الأوروبية عن العداء بين الدين والعلم ، إذ كان الدين - في هذه الحصار - أقرب إلى الأسطورة ولعبيات والأسرار التي تد من العقل . وكان العلم فيها حاملا لواء التقدم واصفا لمس العقلية والتجريب العلمي ومن ثم كان التعارض بينه وبين التراث الديني المسيحي المنحدر من العصور الوسطى ، ومن هنا ارتبطت البورجوازية بالعلم واتسم الفكر البورجوازي الأوروبي بعدائه للدين ، ومهم الدين بوصفه معوقا للتقدم وممثلا لسلطة الكنيسة . تلك التي كانت الثورة على الدين ثورة عليها وعلى هيبتها على العقل الأوروبي . ولذلك يقول «إيثان» - في «عصفور من الشرق» - لمس وإن الكنيسة كانت - في يوم ما - أعظم مؤسسة مالية ، وإن نظامها الرأسمالي لأدق نظام . وإن ثروتها الطائلة لسند ظهر أقوى البيوت المالية ، وتفوقها إذا شاءت . ولا سسى أن أوروبا هي الوحيدة التي أعدمت في يوم علماءها حرقا ، واتهمتهم **السحر والجور** . وجعلت المسيحية ، التي تبشر بالحب والسلام ، سلاحا للفتك أمام محاكم التفتيش» (٢٢٤)

لما في الحصارات الشرقية القديمة الهندية أو الصينية أو الفارسية فلم يكن هناك تعارض بين الدين والعلم . بل كان الدين هو أساس العلم وكان ندين باعنا على البحث العلمي ، وكان العلم الخفق لعابيات الدين ، كما يدل على ذلك فن التحنيط عند قدماء المصريين . هكذا بهم النبوة التي بشر بها الأستاذ وهو يمزج مع تلميذه إسماعيل وأراهن أن روح طبيب كاهن من المراجعة قد تقمصت فيك بإسمر إسماعيل . إن بلادك في حاجة إليك هي بلاد العميان» . إنها النبوة التي تؤكد انتهاء لعداء بين الدين والعلم في حصارتنا الشرقية . ول تراثنا الفلسفي القديم لا يوجد تعارض بين الدين والعلم وإنما يوجد تعارض من نوع آخر ، حول هيئة التفكير الديني بين الفقهاء والتكلمين والصفوة والملاسة» (٢٢٥)

ويقول «إيثان» في «عصفور من الشرق» - إن سر عظيمة الحصارات القديمة أنها جعلت الناس يعيشون في عالمين .. فقد حرفت تلك الحصارات العلم والعلم التطبيقى ، فالحصارة التي تشيد الأهرام لا يمكن أن تجهل العلوم النظرية والتطبيقية» (٢٢٦)

وقد تناول «يحيى حتى» التحدى الحصارى في سلسلة مقالات ، جمعت في «حقية في يد صخر» ، وهي تمثل - مجتمعة - مراجعة صرية لموقفه الفنى الذى تجسد في عمله القصصى «قنديل أم هاشم» ، حيث بدأت في العمل إرهابات التزوع نحو الحصار الإسلامية ومعصياتها وقيمها . ولقد كشفت أحاديثه عن جوانب من رؤيته للقصبة

التي جسد بها اللحظة الحصارية التي تختارها الأمة العربية والإسلامية ، يقول .

«... بعد أن عدت من أوروبا شعرت بجميع الأحاسيس التي عبرت عنها في «قنديل أم هاشم» . إن بطلها شخص ير هذا الشعب هذا عيفا ، ويقول له : اصبح فلقد تحرك الجهاد ... وكل ما كان يرمى فيه أن تصور المصدام بين الشرق والغرب ، بين المادة والروح ، بين الثورة على حصول الشعب والرغبة المتأججة في تحريكه كنت أكثر حياء لحصارتنا . لقد حدد يحيى حتى رؤيته الحصارية لوسيلة المثقف من خلال دفاعه عن إسماعيل ورفضه آراء النقاد الذين وصفوه بالاهرم ، على أساس أنه قدم من أوروبا يبشر بالعلم ثم اصغر تحت ضغط الواقع إلى التسليم أمام الخرافات .

ذلك مع أن العمل الفنى - في «قنديل أم هاشم» يريش بأن ليس ثمة معجزة يصحها زيت القنديل ، ولكن الإيمان به يصنع الإصرار والأمل في الشفاء ، ويهين يشر للعلاج» (٢٢٧) ويوضح «يحيى حتى» موقفه من اللحظة الحصارية بقوله :

«أنا معترض على وصف إسماعيل بأنه مهرم ، فعندما حاولت أن أرفضه على غير ذلك حاولت أن أرفضه مطلقا ، محاولا جاهدا العثور عن الطريقة أو الأسلوب الذى يلتق به بالجميع . هل هو رفض ؟ الطريقة التي اعتدى إليها : الإيمان .. حياة الجميع قائمة على الإيمان ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، لا وسبط للالتقاء إلا بالاندماج فيهم ، والتركيز على الحقيق والأساسى والجوهرى : إسماعيل - في رأى - لم يهرم ولم ينام ، إنما اندمج في آلام الشعب ..

وفي الحقيقة كان موقف المثقفين في وقت كتابة هذه الرواية ، موقفا قلقا ، يتخلله القرد نازرة والثورة حين آخر ، والسلبية في أحيان أخرى ، كانت البيئة الثقافية صعبة نتيجة الاستعمار الطويل ، وكان طريق الثورة غير واضح . وكانت القيادة غير ملموسة . وكان «العلم» قد ارتبط بالاستعمار ودمار الحرب العالمية الكبرى .

وكان على المثقف أن يسلك طريقا من عدة طرق ..

• أن يفضل عن المجتمع عبزا وفشلا ، مثلما نجد في «ملم الأكر» لعادل كامل ، التي تعتبر نموذجا واصحا لهذا الانفصال .

• أن يتعالى على مجتمعه ، كما حدث في «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم ، التي تحس فيها بالكاتب ينظر من «على» .

• أن يحاول الاندماج في الناس ، حاملا إليهم ثقافته ، غارقا في آلامهم وتقاليدهم ، وهذا ما فعله إسماعيل «في قنديل أم هاشم» (٢٢٨) .

أما على المستوى النظرى فقد يلوره يحيى حتى «القصبة» كما ذكرت - على النحو التالي : إن غزو أوروبا الاستعماري لبلاد الشرق العربي ، لم يتخذ صورة انتصار جيوش على جيوش بل صورة - انتصار حصار - مستتلة إلى إنجازاتها العملية واعتقادها على مصباح العلم وتحرر العقل ، وبدكر يحيى حتى أن تسعة أعشار الكتب الإفريقية التي قرأها في شبابه

وعالجت الحصار الشرقية كانت تدفعه إلى التفكير هذه الحصار بعمل -  
صورة الكثيرة التي ترسمها للعرى وتراثه ولتته ودينه

على أنى ألاحظ أن هذا الموقف سبق أن طالعنا في عصر الحروب  
الصليبية ، في العصور الوسطى ، عندما كانت السيادة للحصار  
الإسلامية. ومن بقرأ كتاب «الاعتبار» لأمامة بن منقذ يجد صورة  
شخصية الصليبي العربي بكل ما فيها من هجوة وبربرية ، بحيث يتداعى  
تمام الدهش ما يحدث الآن في الحرب الصليبية في العصر الحديث في  
مستطير. وقس عليها صورة شخصية المقاتل الصليبي في المصادر  
لتاريخية العربية في العصور الوسطى. إذن فالإشعاع الحصارى يحدث  
بوعا من التعالي عند الطرف المتقدم أو المتحضر.

ويرفض «يحيى حق» فكرة أن الحصار الغربية مادية بينما حصارنا  
روحية .

وإذا عدنا إلى حصارنا نلاحظ أن الإسلام أقامها على وثاق جميل  
بين عالم المادة وعالم الروح ، ويستدل بالحديث الشريف «أعمل لنداك  
كأنك تعيش أبدا وأعمل لأخرك كأنك تموت غدا» هذا العمل  
المزدوج من أجل البحث عن الحقيقة واكتشافها . وينتهي «يحيى حق» إلى  
أن الإنسان هو الإنسان أبدا كان ، وأن صوابه وانحرافه هنا مثل صوابه  
وانحرافه هناك . «فكيف إذن عن إطلاق الأحكام على علاقاتنا وعن  
العمل في التقسيم الماتر بقولنا حصارنا مادية وحصارنا روحية» (٢٨)

لقد أردت أن أعرف هل لنظور الذي يرى «يحيى حق» من خلال  
«العرب» في محاولة لتلمس علة المفهوم الحصارية التي تؤثر وجدانه  
إنه يؤكد أن العلم وحده ليس كافيا للخلاص بل لابد من العودة إلى  
الوفاة ، أي إلى الدين والجهاد والاجتهاد .

#### فكرة المكان

لقد طرح عيب «يحيى حق» فكرة الخلاص ، من خلال معايشتنا لعالمه  
القصصى . وكان المرتكز الأساسى الذى يعتمد عليه هذا العالم بهيئ على  
الخيال المطلق الذى تجسد الشخصيات من خلاله فكرة «التضيق» وما  
تحمّل من طابع فلسفى تجريدى يقترّب بها من الشخصيات الإنسانية للتميز  
والتمرد .

ولكن يبدو المكان - بكل ما يرتبط به - وكأنه يشكل فلسفة البناء  
القصصى وبشير حنايبد من المعانى ، ترتكز على الخيال المقيد  
بالهوس . ومن المسلمات في نقد الرواية أن عصر المكان لا يكتب  
أهمية في الفن القصصى بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب بل بوصفه  
وعاء للزمن . وفي إطار معنى المكان والزمان تسمى الشخصية القصصية  
وتندب فيها الحياة . وإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هما  
أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى ، كما أنها يوحيان  
عندى سعادة الفرد أو تملته ويكشفان عن قدرته على الاستجابة  
للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية . فليس وصف المكان أو تحديد  
الزمن أو خلق جو معين أو خلفية معينة زخرفا أو إسافة لا مبرر لها ، بل  
هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات  
وتصوير ما يدور بداخلها ، إذ كثيرا ما يعكس المكان ما يحول غماظ  
الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحا أو حزنا ، شعورا بالأمن أو

الخوف ، بالطمأنينة أو بالقلق والقهر والرهبة ونوع الشر (٢٩)

ويستمد «يحيى حق» في تقديمه للمكان بوصفه «عامية من دعائم  
البناء القصصى على الخواص . ويدون الانتباه للمؤثر الذى نستقى عن  
طريق الخواص لاصح شيئا من معانيه وهو العامل الأساسى لدى  
يساعدنا على التركيز في التفكير والإدراك العقلى فيما يستقبله من معلومات  
وخبرات فالانتباه لما تنقله عن طريق خواص مقترن بالإدراك . هو  
الخطوة الأولى في اتصال الفرد بالمكان وإحساسه بالبيئة . وقد كان عطاء  
الصوفية لـ «يحيى حق» إبان معايشته لمواجدهم أمرا لافتا . إذ ارتقت  
قدرته على تدريب الخواص بفصل ما أفاده في بيته القصصية من  
الصوفية ومن هنا جاء احتفاله بالظلال والتفاصيل الدقيقة (٣٠) .  
تأرد في خلق عالم يؤمن بأن ما نراه هو الواقع استشرافا إلى مطلب أسمى  
هو الوصول إلى الحقيقة

ويستمد توظيف المكان في قصص «يحيى حق» ويتبين في صوره  
العلسة أو الرسالة التي يسعى أن يمجدها من خلال بنية القصة . قد يأتي  
«المكان» تصويرا للحياة الروحية للبطل ، لتسجيم الشخصية في نظورها  
ومعها مع المهاديات الروحية التي تكادها ، بمعنى أن رسم الشخصية  
القصصية ينبثق من المشاعر الداخلية لها وردود أفعالها لما حولها . من  
«قنديل أم هاشم» لم يلجأ «يحيى حق» إلى رسم شخصية البطل من الخارج . لا  
في مواضع قليلة ، لإلقاء الضوء على التحولات الروحية في حياة  
«إسماعيل» . وما عدا ذلك فكل شيء محدد لإبراز الحياة الروحية  
للطفل . ومعنى هذا أن الكاتب يهتم بالواقع النفسى لشخصية الإنسانية  
أو لطفل القصة ، ولا يهتم بالواقع الخارجى إلا بقدر . ويرى بعض  
الكتاب أن «يحيى حق» حاول أن يشرّد بطريقة الفنان العرسى التعبيرى  
«ديجا» في تصوير أعمال البطل الداخلية من خلال المكان . في  
الاعتماد على (الثلاث) لتصوير «التغير» . وطريقة هذا الفنان العرسى  
تقوم على استخدام سلطة من الصور المتتالية يرسم بها نفس المراتبات .  
ولكن في كل صورة نرى الانفعال الداخلى متغيرا بعض الشيء وتكون  
الصور جميعها كالمعرض الشامل لكل المميزات . ويمكن ملاحظة  
توظيف «يحيى حق» للمكان وما يوحى من تداخيات من خلال مشهد  
الليلة زينب ، حيث تعرف على شخصية «إسماعيل» وأزمت من خلال  
إحساس الشخصية بالمكان ، وتغير هذا الإحساس استجابة لما يطرأ على  
داخلها من تحولات نفسية وروحية . على نحو ما نرى في المهاديات  
ثلاثة :

الانطباع الأول يرى للبدان من خلال عيبى البطل . وفيه نحس  
توافق الرؤية الداخلية لإسماعيل مع الواقع الخارجى لمجتمعهم وثمة حالة  
من الثبات والتوازن والحياد بين الذات والموضوع . ويحصر محدود  
البطل كله في أن يرى ويسمع ويسجل ، ليظهر دون أن يفعل ، أما  
الانطباع الثانى يرى للبدان بعد سبع سنوات ، غاب فيها «إسماعيل» ثم  
عاد ، معد أن حاز درجته العلمية في الطب . وهنا تستمر الرؤية الداخلية  
للطفل وإن تغير الانطباع كما اتضح ذلك في موقف «إسماعيل» . إذ  
يتحول للبدان وما يحته (عصر المكان) بوصفه الاستاتيكي الثالث إلى  
«مثير» ، وتغير استجابة البطل لهذا «المثير» لتنعكس في نظره إلى  
البدان وأهله ، إذ لم تعد نظره محايدة بل النظرة المتقسمة بالاحترار



والاستعلاء كل ذلك جعل تغير مشاعره الداخلية وتطور تفكيره نتيجة قامت في الخارج

والانطباع الثالث عندما يحس إسماعيل على وجهه بعد أن قتل في حلاح «عاصمة البوية» ، عاد إلى الميدان مظرة جديدة معايرة للنظرة السابقة . وذلك استجابة لما طرأ على تفكيره من تغيير . وقد أقام «وعا» من لفصاحة أو لتوفيق بين عقله وقلبه . بين العلم النظري والعلم الحسنى . عاد إلى الميدان يساعده العلم : إلى الناس البسطاء بعد أن أحبهم ، وكان حبه لهم في هذه المرة حبا متبصرا واعيا نابعا من فهمه لطروفهم الموصوعية وطروف عيبتهم ، وما يترتب على ذلك من مشاكل . فضلا عن صحوة روحه جمعك يتعاضد معهم تعاظما صادقا . لذلك جاء الرسم الخارجى للطل في أواخر أيامه متفقا مع التطور الروحي له . ويعتمد بحسب حق على الصبح اللغوية الثلاث الماصي والمصارح والمستقبل لتصور التوحيات الروحية ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى<sup>(٢٢)</sup> ويشي ذلك بأن عالم إسماعيل في خريف عمره قد سادته الرضى والقبول الروحانيين ، وانعكسا على ظاهره جعله يقبل من الحياة ومسررتها . هنا يتراجع الواقع المادى لينحس للواقع النفسى أن يعبر عن رأى إسماعيل بما يحيط به .

وقد جعل هذا المنحى الروحي من إسماعيل شخصية متطورة روحيا ، فكل تغير يحدث نراه منعكسا على شاشنة الواقع ، في صورة مشهد تعبر عن اللحظة الروحية التى يجاها ، إوبدت لحات «بحسب حق» الموقعة في التذكير على التحولات الروحية العميقة التى مرت وجدان إسماعيل ، وساعدت على تعميق شخصيته من الوقت الذى كان إسماعيل يحب كزوس الحوى ويأكل البنيك في استكتلا لم يتحلف والده من المواظبة في أداء مصروفات إسماعيل المالية . ونسج الراوى - وكأنه الكورس ينشد - «أقبل يا إسماعيل فإنا إليك مشتاقون . لم نزل منذ سبع سنوات مرت كأنها دهور ، كانت رسائلك المتوالية ، ثم المتراخية ، لا تنقطع في إرواء خلنا . أقبل إلينا قدوم العالمة والقيث . وعند مكانك في الأسرة ، فسرناها كالآلة وقتت بل صددت لأن نحررها قد انتزع منها «آه كم بذلت هذه الأسرة لك فهل تدرى ؟» ، ونجند هذا التعليق جملة أغراض ، لاستخدامه لصيغة الأمر إنما يجعل معنى الرجاء بعد أن هد الإجهاد الأسرة واستندت مولودها وأصبحت كالآلة المعطلة . ويتيح لنا الراوى الفرصة كي نشعر بمسافة الزمن من خلال الإشارة الزمنية المكثفة التى نرتد بنا إلى الوراء ، ونعنى الفارق في الحياة بين (المكان) الذى كان فيه وكيف أصبح الآن ؟ وبالتقابل «كم» العذاب النفسى والنفسى الروحي من جانب الأسرة ويعطينا جرعات متتالية من المعلومات عن علاقة إسماعيل بأسرته . فتم حماس للكتابة للأسرة لا يلبث أن يمتد ، ثم يصف التعليق اللهمة الشديدة التى نشعر بها الأسرة كلها أثناء غياب الابن الوحيد . هنا يتألق تأثير الزمن والمكان في خلق الشعور بالافتقاد وما يترتب عليه من حنين ووجد .

وقد يستند المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية حيث يتأثر «الزمن والمكان» في تعبير «حاصر» الشخصية من خلال ما يحسها «أو - قل - إسقاط الماصي على الحاضر وتفسير قصة «بني

وبينك» في معالجتها للزمن بتكثيف اللحظة الشعورية وكأنها شعاع من نور . وقد صيغت في عبارة شعاعه فصل - في عدوتها وما تشيع من مصر فاحس - مستوى الشعر في همه ونجواه . ويستمتع إلى الزاوية وهو يحكى لنا مصورا مثل المكان في الشخصية من خلال صورة الفراق بين المحبين - ذروة مله الإنسان - وكيف كان الطريق يحبو عليها . وكيف كان حبا بطاول عنان السماء . لكن احببة رحلت وفزكت الحبيب وحيدا مع الزمن . من هنا لم يعد للوعاء أو «المكان» معنى واعتد خصوصيته المرتبطة بمن يشغله ، لم يعد عامرا بأهله ...كم من مرة قطعت فيها هذا الطريق معك احراعتك في ذراعى ، لما شعرت أطويل طريقنا أم قصير؟ أتى يومنا المسير أم في غد لم يأت بعد ؟ أم هو من ماضى العمر قد ولى وفات . كان الطريق هو الذى يقبل إلى ، بأخذ يدي ، ويربني اتصاله بالأفق ، بالسماء ، وبالأفلاك .. على جانبيه دور هادئة للأوى كصلى الحاضرات ، ويمر بنا أناس كل منهم شعاع من نور الله .. أما الآن ، بعد اختطالك ، فهذا الطريق بعينه أقطعه وحيدى فلا ينتهى ، للمسج سخرة ، والأفق قيد ، والنساء شطاء ، والجموم ترمق الأرض شذرا ... النور سجون ، والناس أطياف ذاهلة لا تدرى ما القدر وإن شكت كثرت<sup>(٢٣)</sup> إن الأشياء تكتسب معنى إسائيا بوجود الحبيب فالنور هادئة كصدور الحاضرات . هنا تعبير مكثف عن مدى التلاحم والشور بالسكينة والمودة وبغيب الحبيب يتساوى «الوجود والعدم» ، و«المكان» - هنا - بمثابة «كهف» تجر الدات فيه همومها وتمكف على ماضيا وترقب الزمن ، وهى تعانى مرارة الذكرى والأمل في عودة الحبيب الذى قد باتى أو لا باتى

وإذا كان الطريق في «بني وبينك» أقرب إلى التحرير الفلسفى بما يشير من عنابد ميتافيزيقية فإن الطريق (المكان) في «أبرفوده» يرتبط بواقع الشخصية النفسى وانعكاسات هذا الواقع أو العكس

وقد يصور «المكان» بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المبرد ، يتحلف تنويعات نابعة من إيقاع يعكس واقع الشخصية وإحساسها المتغير مع الزمن والمكان . وفي مساء الصورة القصصية تسرى حروف صوبية داخل السبكة الذهبية تلملم الكون في وحدة شامنة بألوانها وظلالها مثل «القاهرة» في «كن-كان» . هرج حنين من الجو المكوم المقم بالأدمنة والصجيج ، وانطلق إلى الطريق لفرقه مساء القاهرة تكاد الروح ترشها من فرط صفائها . تالتت فيها نجوم لامعة وأخرى خافية ، لا يكاد النظر يستوعبها في مواقعها ، حتى نجد أن هذه النجوم المبعثرة مختلفات الألوان ينظمها نم حلو جميل لكل لون منها نصيب في إيقاعه ، ولكنه يغمى خلاف شعر به الأذن ولا تبينه ، كأنما هى أيضا حين ترى ولا تسمع<sup>(٢٤)</sup> .

ويشول انطباع المكان ليوحى بالقيم والحر - ولتشتت والبعثرة في جانب من مشهد الصورة القصصية وشعاع من نور نفس من عبا الحبيب «ودعت القاهرة عهد السلام ، فاطفأت أنوارها ، وفاضت كالقندح أثره يد مرتعشة لسكير زائع البصر ... واكتظت طرقاتها بأغراب ومهاجرين وفازحين من ملل وحل شق ، لم يبق موضع لقدم في ترام ، أو في سيارة ، أو في على . وأبث الكثيرين في هذا الزحام

كالأمرى ، على وجوههم علامات التأفف والكرب والاختناق ، يودون الخلاص . فلا شيء يضيق به الإنسان ضيقه بقرب أخيه الإنسان . . أما أنت فكنت في الزحام كالسمكة في الماء تطبق عليها الجموع ثم تتكشف وتطبق ، وأنت فاعمة البال قربة العين ، بل كنت أجمل ما تكونين وأنت راحة الرأس في الزحام ،<sup>(٣٥)</sup>

وقد يظهر الروى معلقا على ما يسود (المكان) حيث يزود القارىء ، وهو جالس جثا كان على مقعده ، معلومات عن المكان مما يثير حصوله ورعته في التعرف على حقيقة هذا المكان ، وفي الوقت نفسه يمثل المكان ذاته بروى - المنحى وراء الشخصية القصصية - عصر طرد . معطى تلقى ظلالا كثيرا عن وجدان الشخصية التي رافقت القرية عن كتب في حين أنها بالنسبة لنا عنصر «جذب» ، فقد برنط بحسب رأس مفكر عظيم قاد حركة التنوير وهو راحة الطهطاوى . من هنا يكون الفصول و«درة معا» فهذا القطار الذى أنقذه من طهطا مع بهمة الليل يسلمه للقاهرة في وضوح الصباح ، بلد مشرق لا يعرف وحشة الصعيد ، تنوء فيه الفتنة ،<sup>(٣٦)</sup>

على أن المكان هنا - «طهطا» أو منملوط أو الصعيد عامة - يمثل المكان المحسوس الذى تعرف من خلاله «يحيى حتى» على أهله ومثكلهم . فإذا كانت «طهطا» و«منملوط» ترمزان إلى (المكان) محسوسيته وتفرده ، فإن القرية في «صبح النوم» تمتد وتتصحب ، لأنقول لتقرب من التجريد ، فليس من شك أنها تلقى بقليلها الواقعية على الواقع المعاش ، بل لتشمل القرية المصرية عامة . فكل شخصية من شخصيات القرية تألم ، وتشكو الظلم والتأعب ، وتغنى السلطة ، وتغنى من السهل ومن هدم التوافق ومن صحت المشاكل الاجتماعية ، إلى أن يهبط (الأسناد) إلى القرية فيتغير الحال .

وقد يتأثر (المكان) مع الخواص في تشكيل الصورة القصصية ، من قصة «أبو بودة» من مجموعة «دماء وطن» تمثل الفهوة المنصر الثابت - المكان : «في هذه الفهوة سمع من عيبة إسماعيل من هذه البحراوية . هو رجل «هابء» لا يعلم من ملاعب زوجته شيئا ولا هم يعلمون . ولكن ليست على عيوبهم مثل عيبة غشاوة . ماذا تفعل في البندر يوم السوق ؟ إنها تروح من وسط بلدانها وتختفى من أول النهار لآخره . أخذ جاسر - وقد ملأت هذه الأحاديث أذنيه - يسارق نرجس النظر . ضحا مرات قليلة تروح وتغدو في دارها . ثم رآها تسير يوم السوق وقد شددت طرف طرفها على نصف وجهها ولكن العين الوحيدة انق وفع نظره عليها واسعة ، متلفة ، تجرب ماحولها ، وتهم التيارات الموجهة إليها في غمضة ، وتريه جاسر إلى أن وافقه يوم خرج إسماعيل مبكرا إلى الغيط ، ودخل الدار فوجدتها بجانب الفرن ، شدة السفل متضخمة وقد لدلت ، وعيناه جشعتان : صبحت بالخير ياترجس .

صباحك الله بالخير .. ابن عمك توطالغ للخط

اجوش سماوى يكشفه الخبران . فأنجحت نرجس إلى حرفة صغيرة متحيرة ودخلتها ، فحاء جاسر ووقف يابيا . لم يرق مبدأ الأمر شيئا ، ثم انضح له بعد وقت حيل عليه ملابس نسائية عتيقة كلها في قفزان صيرجة ، تربيا دانلا وضرائط وتطريز وزركشة ،<sup>(٣٧)</sup>

ويستخدم «يحيى حتى» في هذا الجانب من المشهد - التفاصيل الدقيقة معتمدا على الخواص وعصر الحركة وتأثر كل ذلك معتمدا مع المكان والزمان في الإعداد للحدث والتهدية له وتقديم الشخصية القصصية ونبرة ماداحها وتعمد العين بوظيفة فيه . «جاسر» يسارق نرجس النظر ، ويشقى العمل «يسارق» - بدوره - بالتخصص والاعتداء . تمهيدا لسرقة العرص ويستخدمه عصر الحركة بصور طبيعة شخصية «نرجس» وما تعلقه من حركات توحى بأربعة كثرى ثم عن الصفة . ويستخدم العمل «نرجس» وهو فعل عشق بالانفعالات المتلاطمة . فالقارىء يعايش الشخصية وهي تحرك الأحداث وتنفذها وتتعلق معها . ويستخدم «يحيى حتى» حاسة السمع . حيث تنهى لأدى «جاسر» في «المنهى» أحاديث مربية حول «نرجس» روعة من حانه إسماعيل وتأخذ مشاعره مساررا محمدا . يكشفه استخدام حاسة البصر في أيدى (يسارق النظر) حاسة ، ويلمحقها مرات قليلة . ويحدث تركيز على عنصر «الحركة» (التجريد) «تروح وتغدو في دارها» ثم تنحون حاسة البصر من النظر إلى الرؤية . ثم تسع أداة الرؤية (العين) لطفل من خلالها على رغبة «جاسر» إذ «عيناه جشعتان»

ويأتى «المكان» ليسم صورة لظيفة المشهد وما يرهض من أحداث (دخول الدار فوجدتها بجانب الفرن) ، حيث يوحى المكان بحرارة الحس والرغبة في الدفء . كما يستخدم عصر اللون ليركز مع (انصر) في محاولة لرسم صورة للشيق الحسى الذى يسيطر على كيان جاسر ، (وكان وجه جاسر أذكن اللون ، ببعض من عيبه غبت) ويتدغم معنى الحس عن طريق «ألوان الملابس النسائية المبهجة» .

وتتابع «يحيى حتى» في محاولة للتعرف على أسلوبه في سجع العمل القصصى أو طريفته في البناء القصصى

١- يعنى غبت ياترجس في سوق السبت الى ذات !! .

لم يكن ذلك مستعظما ، بل لجة انتصار مبطنة بالتهديد . ها يستخدم الكاتب «الزمان والمكان» بوصفها إصبع اتهام له «نرجس» كما يستخدم عصر «الحركة» ويردده بالصوت والنفس . وعندما احتاجت مشاعره بجاء «نرجس» أسرعت نرجس للزير ، يلاحقها من جاسر شخير يلسمها في أذنها ويسرب إلى أعصابها . وعادت إليه ثم يصب الماء على وجهه ... أثقت الماء على وجهه فشقق . ورفع رأسه ، فإذا بصره يقع على عينيها كلها محضرة واستسلام . وقام إليها وماتت يده على معصمها . جرحا معه . لا يزال عنى الظهور ، خطوته سريعة ، وألرب شيء فيها أنها قصيرة ، شيء على يشد قدميه الواحدة للأخرى .. وسترهما ظلام المفرة ،<sup>(٣٨)</sup>

إن «يحيى حتى» لا يكاد يترك حاسة من الخواص الحس لا صحتها فته وطوعها في صياغة صفة . فكل التفاصيل عن «جاسر» استمدتها القارىء من رسم يحيى حتى لخواصه وهي صور ملموسة تعتمد الحركة ، للحمس ، اللون ، الرؤية ، الشم . وليس أدل على دروة الشى بدي سيطر على كيان جاسر ورعته في إعطاء شهوته من حانة المشهد السابق عوصف المكان وتحديد الزمان والاعتماد على الخواص وعصر الحركة كلها تأثرت في الكشف عن الشخصية القصصية وما عور في أعماقها

(كلمة تحذير مرفقة عن الإيطالية بمعنى احترام) وكأنها ترسل  
حراس يوحى كما سيحل يا ساعيل يا عاز من «رجس» ويعمل أدائها  
«جاسر».

### ١٠- وفيجاة دوى فى الجوز صوت مرتفع

- وردة وردة -

والشيء معلوم

۱۰ بنت الی منخريش علی . آخرتها أنا الی ح أصبح عمری

(۱۶) ۲۹ شهریور

ود الجبل ، في قصة «أبوفردوس» تحسبه هامدا ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر في لقاء الصورة القصصية من السحاب الأسود جانبا على شخصياتها . فإذا نظرت إليه وجدته قائما ينزعي ، فيبدو - في لقصة - وكأنه يرمز إلى المرأة ، فيثنى برموز جنس لانه

ومن ثم تصوير صورته في عين «جاسر» . ويقف بنا «يحيى حق» في  
تفصيل دقيق لمشاعر الداعية وقد انعكست على الحجر ويمكن أن  
نظر إلى الخيل من خلال عين جاسر في ضوء انطباعات الانطباع  
الأول ، تصوير لحظة التنبؤ والإعداد للحدث والجرعة «يوهنا» يطلع  
«يحيى حق» الحياة على الأكلية ، فتتحرك الظلال ويغفل الجسم  
البشري على حجارة تتحرك . ويضع «يحيى حق» في حلق المشهد بهذا  
الانطباع صورة الحيوان والطير . وكأنه يذكرنا بحكاية هابيل وقايل  
ولقارب . إنه باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على  
الجوانب الشريرة التي طمست عقل «جاسر» وبصره . فإذا كان  
الكلب آية على الولاء الطبيعي ، فما في الأرض شيء نلقت وقاء من  
الذئب<sup>(١٠)</sup> على نحر ما حكى الجاحظ عن أسطورة البازي والذئب .

وبتحقق حلم «جاسر» فيوت إسماعيل وحصل على نرجس تلك التي دفعت زوجها إلى الهجر. أتى دمته إلى مقلته، ويطاق الرلوى وحسبها منزل واحد.. في لذة يعرفها أكثر الناس. هي عندهم شيء يأتي ويذهب. وهي في نرجس وجاسر عنصر مقيم، وتعود المرأة - في النهاية - لتفترق بالحبيل، ويرمز الحبيل - بدوره - إلى حالي المرأة من سطوة وهيمنة. فبعد أن امتصت إسماعيل لفظته كإلوانة وأزرت به وغرث «جاسر» بأفتراسه. ومشاهد القصة تنويحات على اللحن الخائزي مصري «هايل» على يد «قاييل» وتتألق للمفارقة المرة في صرخة التحدير، وردة.. وردة..

ولا يكتفى الإنسان بالاعتناء أو قهر أخيه الإنسان ، بل يسيطر به ليقهر الحيوان الأعجم .

بصرفي حتى الدافع وراء اهتمامه بعالم الحيوان إلى تجرته الروحية ، وبمجاهداته في مدلول الحقيقة فيقول : «صحبت مرحلة البلوغ نزعة شديدة التطهر .. ووجدت روحى بعض هلوئها في هذه الدوامة التى وقعت فيها حين غلب إليها أن هذه الدوامة محورا يمكن أن تلوذ به وتثبت عنده فيبرد الاحتراق ويستقر الاضطراب ، ويتقطع لثان الرنة وجفاف الحلق وتعود العينان إلى محورها بعد جحوظ ، تنقطع الرجفة والرجة ويروى السيل والدوار ، إنه محور يمثل فكرة الوحدة والاتحاد ، وحدة الخلق ، وحدة الكون ، وحدة المخلوقات جميعها ، واتحاد الكل مع الله . حينئذ بدأ إحصاى بأحرف للحيوان ، وهمت بتأمل وقراءة ما يكتب منه» (١٢)

في ظل هذا الإيمان بوحدة الكون والكائنات تصاعد حب «بجي حتى» للحيوان خصوصا حين يؤكد «في أحضان التصوف استبشمت دبح الحيوان ، فأقلت من أكل اللحم واقتصرت على النبات» (١٣)

إن تلك النزعة الصوفية هي العروق المذهبية التى صاغ منها «بجي حتى» حقائق سالك فيه القصص . وهى التى صقلت قدراته على استخدام الحواس بوصفها عناصر فى البنية القصصية . كما ساعدت على اتساع رؤيته ، ورؤاه للكون والكائنات . وهى رؤية غامرة فى عوالم المادية خارج الزمان والمكان بعنق القدر الذى تخفق به في جزئيات الواقع وما يكتنفه من ملاحظات .

والتأمل فى البناء القصصى عند «بجي حتى» يلاحظ أن الصور الحيوانية لم تحقق سدى ، منها وظفتها فى البناء القصصى . فقد تأتى لتجسيد الحركة الدرامية فى القصة ورسم أجواء البيئة والشخصية القصصية . ولتأمل المشهد التالى من «قصة فى سجن» : «مشينا نالى فى الحجر وأنا مندوخ .. حصلت فى روط .. لا .. لانسيت . بعدما مشينا شوية بهيت على الكلب ما تقبوش .. رجعت أدور عليه ، لقبته جنب شجرة يطالع فى الروح .. راقدا بمزمرته على الأرض ، رافعا رأسه على قدمين مرمشتين ، بهتز جسمه متفتجا ، وحلق الكلب لى صاحبه ، ولملت فى عينه لحظة بارقة أمل ، ثم أظفأها سريعا حزن عميق صامت .. لم ير من قبل عيونا نيكى مثل عين الكلب الجاهلدين ، وكانت تكلمه وتقول : هل هذه آخر مرة تراهي ؟ وضع له .. ولكن الموت كان قد انتهى ، ووضع يده على هذا القم فلا يستطيع نباحا وانحدرت بادل الصرخة سيول من لعاب لرج ، تنبىء عما فى جوف الحيوان من غيان وألم لا يعلمه أحد . لم يفهم عليوى سبب الحوادث لعل أحدا من الناس ضربه .. وكمن من فلاح يضرب الكلب الغريب بقبضة أو نعل صيا قدفه بحجر هذه الشهوة التى تمثل بها أول فكرة إجرامية فى رأس الطفل . ومد يده يتحسس ظهر الكلب فإذا هو سليم ..

إن استطاع كلبه بين يدي الموت أن يتبحر ، فلتكلم هو بين يدي التى سلبت عقله . ولم يكن شيء أنطق بالاختلاف بين الطيحين ، من الانسامة الخفيفة التى تمشت على قم النجيرة ، تقابلها تقطيعية ظاهرة على جبين الفلاح .. وخفت رعدة الكلب شيئا فشيئا حتى تلاشت

حركته ، وتجرأ الذئب على له وعجبه .. وقام عليوى ليعود إلى قطيعه ، وقد تنازعت حشرة على كلبه يتركه وراءه ، ووجل من المعزتين لسيبان أمامه ، ويتمثل فيها أول جرم ارتكبه فى حياته ، وهو الذى عايش طول عمره يهرب النفلة ، ويرتشم أمام الممعدة . ويحجب العساكر باحترام» (١٤)

إن المشهد السابق يثقى بحملة أشياء بالصورة الحيوانية التى حرص «بجي حتى» على الإيغال فى دقائق تفاصيلها لاتقف عند مجرد لإيهم بالواقع ، وإنما تتجاوز تلك الدببية من ديبيات الفن بقصصى لهذه للحدث وتحدد أبعاد الشخصية القصصية . لموت الكلب يمثل قمة التآزم - فهو الحارس الأمين على القطيع - ويثير فى نفس القارىء التوجس واستشراف ما سيحدث . ف«هالك» الكلب يقابله «تهالك» عليه أمام امرأته العجيرة . وهذا التهالك نذير بانحيار قيم فى داخل عليه عاش عليها . وبعد توقف نباح الكلب اهتز ضميره فلم يعد «الحارس» الأمين الوفى . ولتلاحظ تدهور مواقف عليه وانقياده أو تقاضيه لأمراته العجيرة إيان ، تسرب «الغم» . وكما تجرأ المذئاب «عن له وعجبه» ، تجاسرت عليه امرأته العجيرة وأصبح تابعا لها . إلى أن لفظته من حياتها .

وقد تأتى الصورة الحيوانية لتصوير الشق الجسدى العدم عندما يصور فتاة البار «دمية تتبادلها أدرع خشة حيوانية» (١٥) وهنا تأتى الصورة الحيوانية لإحداث الأثر التراكبى حول المكان (البار) ويمثل من رواد ، هم كالأنعام أو أفضل .

وفى «قصة أبو هريرة» فراقب جاسر وهو يلاحق برجس ، من سوق إلى سوق ، وقد «أصبح كالجاموسة المبيدة يكاد يصرها اللب فى صرعها ولا يفر به إلا لحالب معين» . (١٦) وكذلك يشبه البيل الحصان ، دنك الذى «لا يجد حرته إلا مع البيضان ، فإذا تحطأها وراء القناطر شعر باللبام لى له . والحرس بجانبه فالغامة تحيط بعينى العرس ، يركبه كل بلد شوطا ويسلمه لى بعده»

وقد تأتى الصور الحيوانية كثير منها مشاعر الفزع والسخط والكراهية ، وذلك عندما تتحكم الغريزة العمياء فى الفعل للإنسان ، وتطمس إنسانية الإنسان . ف«طهطا راقدة بين الغيطان والسجيل حيوان مشوه ، جسم رابض على الأرض لا فكر له ، عيبه واستئان ولكنه أعمى ، يتشمس ويحيا ويحد سببه فى الحياة بفصل عريرة قوية يومه وجوم ، واسيقاظه نحر ، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة» (١٧)

وقد يستخدم «بجي حتى» صورة الطير ليعمق فكرته عن الشخصية القصصية . والتأمل فى عالمه القصصى يلاحظ إلحاح القاص على فكرة تلاشى شخصية الرجل أمام المرأة ، وسفاته أمام عرائس عيس أسر من إعوائه . وليس أسر من أن تجعله يقرب الشجرة المحرمة على نحو ماتنسى «مشاهد قصة» «الديك الرومى» . وفى هذه القصة يواجه شخصية موظف بسيط ، «لم يحصل إلا على البكاور يا كحيانة» يدعى إلى مطالب زوجته المتسلطة وهى شخصية تدور فى مظهر بتناهر وباطنها وعدتذ تأتى صورة الديك الرومى «مررا للعبة الكدانة» ، لتلعب دورا فى البناء القصصى ، خصوصا عندما يقرون الزوج :

«تمت لو استطعت أن أزرين وأبرطم مثل الديك ، ولو مرة واحدة



وتابع - مع يحيى حتى - صورة الديك الرومي - وقد أصبح للثل الأعلى لبطل القصة فهو لا يحق إعجابه به ، وتقديره لمكانته . ولم لا ؟ ! « فهو المخلوق الوحيد الذي يرطم ويرزى لوحده ، من الطاق نطق ، يؤذن كالديك ، بل يرى عجا في اتصال الشيوخ ، قليل الصبر ، يروي مأساة طويلة جدا في كلمات قليلة جدا ، وكأنه يتقش بمقداره هذه الكلمات في الحمر ثم يمش ريشه ويخط جناحه حتى يمس الأرض ، ويتكبر بطنه وصدره ، ويصيح مثالا للفتحة الكدابة في السبل والعظمة (١٩) .

وهذا الحبيب من مشهد ليس لوحة فنية متصلة عن نسج القصة بل هي جزء من سائبا يد رسم حلقة للحدث ويعد السلوك الشخصية نقصية وردود أصاها - إن بطل القصة قد أصابه الكبر . ويرمز إعجابه - الذي لا يحق بالديك - إلى ما أصابه من عجز اجتماعي يقترن بعجز جنسي (٢٠) .

وتساعد الصورة الحيوانية القارئ على إعادة النظر في واقع الشخصية الإنسانية بحيث تبدو أكثر جدية وطرافة ، بما يسف عليها من روح التكلم والسحرة . هكذا يجذب بطل قصة « الديك الرومي » زوجته : « - فرحة عادل ما تمس إلا إذا شمتا له واحدة بنت حلالا تشكها له من دلفت ..

- أمي دي تبقى الخاتمة التي تستحق تدبج فيها خروفي ، بين يكون خروفي لابس بدلة وجاكته ولباس ضارة عمرة مئة غامقة هت تقلت وهي مرتبكة تفعد به ؟ ودا بيتي به ؟

فأجبتا وأنا أقوم أفرکش الجلسة بتفهفه عالية للدلالة على أن كلامي هزاز في هزاز لا يغضب منه إلا الأحق أوسى التبة وإن كان من الحار ما هو أمر من الحد .

- الخروف دبا سقى بيتي واحد شهي أنا » (٢١)

ويريد من وضوح التكلم بشخصية الزوج - الخروف ، أن تذكر صورة أخرى رسمها « يحيى حتى » للخروف في « قصة في صحن » من مجموعة « دماء وطن » حيث سمع : ليس الخروف - رغم أنه حيوان غير نادر - سهل القيادة ، فخطوته بطيئة ، إن لم نجد حثا مستمرا وقتت . وأمراده للفرقة لا تجمعها سوى عصا متقطعة (٢٢) . وكذلك بطل القصة مع زوجته . فهو بطلي الحركة بحاجة إلى الحث المستمر من زوجته

وكثيرا ما يجمع « يحيى حتى » الصفات الإنسانية في تصويره للحيوان الأعجم . وهنا تقوم الصورة الحيوانية بوظيفة شربة هموم يحيى حتى الوجدانية . فهو يريد أن يحيى الإنسان في الإنسان من خلال تأكيد قيمة الحرية . والإرادة . لقد اكتشف ، أن الإنسان لم يبتك حرية أحبه الإنسان وإرادته هبط بل داس على إرادة الحيوان دون إدراك للروح التي تتعبد ولا تستطيع أن تصيح . إنه يريد أن يصور لنا من خلال القطة « جوليت » ولكل « غيره » أن الشوق للحرية قيمة يشدها الإنسان .

ويكافح من أجلها - من خلال الوعي بقيمتها . أما الحيوان فهو يعطته شدة الحرية وإن عجز عن التعبير المطوق . لكن بوسعنا أن نتعرف على افتقاده حرية من سلوكه .. من (منطق) الحيوان إن جاز التعبير (٢٣)

ويصور المشهد التالي عذاب القطة « جوليت » وشوقها للحر . الحبيب للحرية . « لا أدري هل صاقت جوليت ذرها بالحياة . واستطاعت أن تعامل إجلال هام وعبد الفتاح البواب وبطلقت هاربة على أن لا تعود ؟

أم رأت باب الحرية يفتح لها عفرا ، وعقدار ، فأردت أن تشم نسبها ولوبرة قصيرة ، وأن تملأ منه الرئين ، ثم تعود للدار ، كما عاد للارد . للقمقم .

إنني أرجح الفرض الثاني .

لأن إرادة جوليت قد ماتت . هي إدا كانت في رعب دائم من إجلال هام ، فإن في قلبها رعبا شديدا وأعظم ، رعبا من الحياة ومخاطرها المجهولة (٢٤)

لا يختلف عالم الحيوان عن عالم الإنسان . فكما يوجد في الإنسان العبد الذي يقرع بالعصا ، والحر الذي تكلمه الإشارة ، يجمع في عالم الحيوان الوليد الحس كبحس حيوان السبك التي لا تبع في أداء أدوارها إلا بعد أن يصيبها على يد مربيها أشد العذاب ، من تجويع ، وضرب ، وكى وخطع أضراس (٢٥) . ولم تكن « جوليت » على هذا النحو إنها لم تقرب أبدا ومع ذلك كان الصرب عندها أهون من صراخ إجلال هام . ويصور « يحيى حتى » - من خلال جوليت - ردود الأفعال التي تتم في قصة الإرهاب . وإذا كانت الحياة مسرحا يمثل عليه الدس - عند شكبير - فإن الدنيا عند « يحيى حتى » « سيرك » ، فيه يمارس الإنسان لعبته في قصة الإرهاب المصوى أو المادى . وتقوم الصورة الحيوانية - في هذا الإطار - بطرح أحكام تقييمية حول الطبيعة البشرية والسلوك الإنساني (٢٦)

إن حيرة « جوليت » من أمر « إجلال هام » - عاذا بفعل مع من يحسنها ويخففها ؟ - هي إدانة من « يحيى حتى » لأولئك البشر الذين يدمرون - عن حسن نية أو حيث طوية - القيم النبيلة في الإنسان . وليس أشد مرارة على النفس عندما يطق الحيوان (جوليت) بي يعرفه الإنسان ولكنه يكتمه بين حواشي

طبيعي ، وعنى إزاء هذا الحيوان المرهف ، أن تصاب « جوليت » بالآفات الاجتماعية - (كالماعى الاجتماعى) - « الذي أصبح « عدوى » تمكك بإرادة « الحيوان » وكأن الأمور قد انقلب لتدمر فيه الإرهاب الإنساني إرادة الحيوان إلى حد يلغ إبطال العريزة ، كما شاهد في حانة الحصان الذي يرمى أن يعلو الأسد ظهره ويخطو العيل من فوقه . ونقرأ مع المشهد التالي .

« أسلمها التماق الذي عنت عليه روحها إلى السوداء إن الكلاب تصاب أيضا بالأمراض المنسية كالإنسان جوليت أبدا مرتنة



تتوقع لكوارث

من الدقائق عليها ضربات مطرقة فوق رأسها  
حارت هل تقعد أم تقوم  
هل تجرى بينما أم شالا

إذا لم تكن في حصن سيدتها فهي تحت مفعد ، أو متروية في ركن .  
وليس أدن على «تفاد» التواصل « بين إجلال هام وجوليت من تعجب  
برواي . » تقول إجلال هام إنها عاقبة مهذبة « إن هذا التواصل  
المفقود يعكس عدم «إجلال هام» العاقل فقد أرادت أن  
تصحب أمومتها وسيطرتها على «جوليت» ، قد است على مشاعرها  
وإرادتها دون أن تدري ، لتعذب جوليت في صمت . وفي مقابل  
«إجلال هام» نهض الست كوكب في علاقتها مع مجتهد فتحاول -  
كألام - أن تدبر مخططا لدفع الرحمة والفراسة للإمام «عبد الملك»  
«عتر» ذلك لأن «عتر» روح أحق بالرحمة لأنه أحسن (٥٧) وتأتي  
الصورة الحسنة - أخيرا - كصورة نمو الشخصية القصصية وما يحصل  
بها من تغير أو تعبير حيث يذوي الشاب ويحبو الكبرياء ويتلاشى المعجب  
والخيلاء . إن «الحصان» بكل ما يثيره من جبال ورشاقة له هيئة التي تم  
من الطفولة والنيل والذكاء ، وتمكس الصور بالليل فتتبدل كالياقوتة  
لمرة (٥٨) لكن كل ذلك قبض الريح وفي خصوصية دجيمة يث سائق

عربة شكواه .. في بكائية تجسد مأساة (الوجود .. والعدم) لنقرأ المشهد  
التالي «إنما بكائي على حصادي المعجوز لو أصابه مرض مماتي» فأت لا  
تخطر على عليم بل لعل قلبي ينسط حين أجده قد زابل الشفاء والتعب  
وأخذ للراحة تحت التراب ، ولقلت عمر وانقضى ولكن مكثت أياما  
أرقه وهو واقف أمامي على سيقان كأعواد الكبريت ، ركه خلاخيل  
عوقها بطن شحينة ، وظهر مفوس ورأس فاحلة وخشم يشش فيه  
الذباب ... يذوب جسده من الجوع شيئا فشيئا حتى أصبح جلد على  
كظم . ومع ذلك لم يكن غاضبا على ، بل كان ينظر إلى بعلطف وحنان  
كأنه يرى لحالي ، ولا يريدني أن أرقى لحاله .. ثم غرق ولم أشأ أن ألقى  
بحته في النهر ، بل دلفته بجوار الجسر ، بالقرب من شجرة  
الجليز . (٥٩) وليس أدل على ما طرأ على الشخصية القصصية من تغير -  
بواكبها على الحصان من شيخوخة - من قول سائق العربة :

«يا نسي ! أنت طلب مني في مثل هذا العمر أن أتبدل ؟ إنني كنت أسوق  
العربة وأنا مغمض العينين ، أعرف من وقع حوافر الحصان أي مكان  
بلعائه ، أعرف كل طوية وحجر ، كل من أمرهم يسلمون على وأسلم  
عظيم بأسمائهم عشت هكذا ، لا سنة بل ثلاثين سنة» (٦٠) ..

#### هوامش

وانظر طه حسين ، بين يدي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٥٦ ، ص ٩٩ - ١٠٣  
وانظر عبد الرحمن بدوي ، حوم الشباب ، ص ١٢١ ، ولد آثار ، مجي ص ، هذا  
الطرح في شهادت الروايات ، انظر فصول ، المجلد الثاني العدد الثاني ١٩٨٢ ، ص  
٢١٦ المسود الأول ، الفقرة الثانية

(٩) فتيل أم حاتم ، القاهرة ، دار المعارف ، لقرأ ١٩٥٤ ص ٢٩

(١٠) غم ص ٢٣

(١١) غم ص ٢٥

(١٢) طبع الأكبر ، ص ١٢٨ - ١٢٩

(١٣) عصر الفتوى ، ص ٢٧٢

(١٤) السكرية ، ص ١٢٦

(١٥) فتيل أم حاتم ، ص ٥٨

(١٦) فتيل أم حاتم ، ص ١١١

(١٧) قصة كتي .. كان ، ص ٨٩

(١) انظر شكرى محمد عياد ، الرواية العربية المعاصرة وأزمة السمر العربي ، عالم الفكر  
أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٦ ص ١٠

(٢) انظر عبد الحسنى طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، القاهرة ، دار المعارف  
١٩٦٣ ، ص ٦٦ - ٦٦ حيث عرض علامة ولغة للغة وقدم تقريرا نقديا لشخصياتها  
ومدح بها من ملاحظات حاضرة

(٣) حديث عيسى بن هشام ، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ ص ٢٩٩

(٤) Hisham Sharabi, Arab Intellectuals and the West, the Formative Years, 1921-1938, the Johns Hopkins Press, Baltimore and London, p. 129.

(٥) انظر بوفيس الحكيم ودرهم السمر ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، الصفحات ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨

(٦) انظر شكرى عياد ، المرجع السابق ص ١٢

(٧) «طبع الأكبر» لجنة النشر للجامعات ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٩

(٨) عبد الرحمن شكرى ، الاعتراف ، مطبعة برجس غروروى ، الإسكندرية ، ١٩٦٦ ، ص ١٦

- (١٨) قصة كز - كان ، ص ٩٧
- (١٩) قصة كز - كان ، ١٠٢ ، ١٠٣
- (٢٠) انظر دراسة إميل بطرس سمعان ، وجهة نظر الرواية ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ حيث عرضت الفكرة بل تقنية الحوار في الرواية الإنجليزية مع التطبيق على كادج من القصة المصرية
- (٢١) ابن حزم ، الأمل في السير في مداواة النفوس ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٠٠
- (٢٢) صلاح عبد الصبور ، الظاهر والباطن (من يحيى حتى إلى صطلح محمود) الأهرام ، ١٩٦٥ / ١ / ٨
- (٢٣) منصور من الشرق ، ص ١٨٨
- (٢٤) منصور من الشرق ، ص ١٨٠
- (٢٥) انظر حسن حسني ، الفكر المعاصر ، أبريل ١٩٧٠
- (٢٦) شكرى مهاد ، سيرة شمس في حياة يحيى حتى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٩١
- (٢٧) انظر عزاد مواره ، حشرة أدياء يتحدثون ، كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ بحس المحيط ، الجمهورية ، الأربعاء ١٩ يونيو ١٩٦٨
- عبد الحليم صبحي ، مجلة بناء الوطن - ملحق فكر وفن ، العدد ٨٣ ، أول مايو ١٩٦٦ ، ص ٦
- (٢٨) انظر حلية في يد سائر كتاب اليوم ، مؤسسة أنباء اليوم العدد ١٢ ، أكتوبر ١٩٦٩
- راجع المقالات التالية التي ترسم معالم رؤيته الحداثية : المجلد الثاني ، ص ٧٢ ، من قصص الأبطال ، ص ٧٥ ، لا تهاول ولا أهاولك ، ص ٧٩ ، ألفت ليلة وثقة ، ص ٨٥ ، هزيمة مراكبية ، ص ٨٨ ، بروفة القلب ، ص ٩٢ ، ألفت نهاية الرحلة ، ص ٩٧ ، الجهاد والجهاد ، ص ١٠٠
- (٢٩) ألفت من دراسة د. إميل بطرس سمعان ، الزمان والمكان في بعض نصوص الرواية تحت حل الآلة المكتوبة قدم إلى مؤتمر طه حسين الذي عقدته كلية الآداب جامعة القاهرة
- (٣٠) وطني ، ١٩٦٤ / ١١ / ١
- (٣١) سمير وهبي ، يحيى حتى في السبعين ، مجلة الكتاب ، فبراير ١٩٦٥ ، ص ١٤٤
- (٣٢) رفيع دراسة ، إميل بطرس سمعان وجهة نظر في الرواية ، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ، ص ١٠٩
- (٣٣) بيلى وينك ، ص ١١٢
- (٣٤) بيلى وينك ، ص ١٢٨ ، ١٢٩
- (٣٥) إزارة ربحية ، (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ، ص ١٥٥
- (٣٦) أبو غوده (مناه وطون) القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ ، ١١٥
- (٣٨) قصة ، ص ١٣٣
- (٣٩) قصة ، ص ١٣١
- (٤٠) قصة ، ص ١٣١
- (٤١) الملاحظ ، الجوانب ، القاهرة ، الجزء الثاني الطبعة الثانية ، ١٩٦٥ ، قصة ١٥ - ١٦ ، ص ٣٩١
- (٤٢) راجع الملحق بمكانه من ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣
- (٤٣) دمنة ... لاجئ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ١٣
- (٤٤) المصدر نفسه ، ص ١٧ ، وإن كان يحيى حتى ، قد حير للذهب الباقي إلا أن قصة ظلت تضح من دبح الجوانب ، قصة ، ص ٧٠
- (٤٥) قصة في سيرة (مجموعة مناه وطون) الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٩٠ ، ٨٩
- (٤٦) قصة إزارة ربحية (مجموعة أم العواجز) الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ، ص ١٦٦ ، وصح النوم ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٩٧٦ ، ص ٧٩
- (٤٧) قصة أبو غوده (مجموعة مناه وطون) ص ١٢٠
- (٤٨) قصة ، ص ١٥٥
- (٤٩) وتبني فكرة يحيى حتى ، العروبة في حسابها للألفاظ العامة التي تتميز بشخصية فيه تدل على فوق أهل البلد ومزاج الشخصية المصرية . فهو يلاحظ أن الطابع لم يخصص كليات للشرع . فقد تشبه بدسجبة جامعة ليلا ومبارا لأتيل مالمش والمخرج والمخرج والمخرج والرش حتى يفسر فيها ، تقول عن الرجل «رائد له عليها» ، انظر مقال لغة ملامه لب ، ناس في الليل ، كتاب الجمهورية يوليو ١٩٧٥ ، ص ١٢٣ ، هذا التلاشي قد يبلغ درجة الفناء والتوحد المصون مع محبوب يحيى وينك - مجموعة فنديل أم هاشم ، القاهرة دار للطرف ، سلسلة اقرأ ، ١٩٥٤ ، ص ١٢٣ وإن كانت طبيعة العلاقة لا تتغير من لغة مازوكية على هو ماري في للشهيد للتأليف
- أعلا الذي تذكرين ؟ إنه ساذج ، هو في تلك كالمجنون فلتبني به ، ما قلني هذا القصد - بل رجعت به ورغبت . صدقت نظرتك في أم لم تصدق سيدا عندى . إن الحب الذي يجر قلبى هو كل ما أسألك عليه من أجل فلا يمسى لصحي النظار . أو صبرهم ، (بيلى وينك ص ١١٦)
- والشاهد الثاني . إلى أن فرضنا بنسب على غيرك ، وهذا الذي نحسب في «معناه هو حاجة الكبرياء والاحتراز هو الحب» (نفسه ، ص ١٣٠ - ١٣١) هنا تنبئ فكرة أن الحب لقاء حرة بركة والملاحظة نفسها قصة «كنا ثلاثة أبطال» (مجموعة فنديل أم هاشم ص ٨٧) وقد مجموعة مناه وطون «إسماعيل يجرى وراء أبيها» ص ٢٠٩ ، وفي أم العواجز استلزام لم يستقر ، وأن إبراهيم صغر اليدين من السلاح بل أدركت أنها أصبحت ذات سلطان عليه ، فتركت ذات يوم وودعت عليه (أم العواجز ، الكتاب الذهبي ، ١٩٥٥ ، ص ٩ والملاحظة السابقة لتدعيها لتصل بين أدب ربحية - يحيى حتى ، وشائج قرى في المصطفى أمي «إبراهيم الماري» وثلاث قصص «الحارة» ومع مراهة اختلاف الشرع الاجتماعي للشخصيات الفصصية في أعمالها ، إلا أن الملاحظة تظل قائمة فالمرأة في تلك القصة على جرأة والرجل على حياء وركاب يحلم بالعاصرات وهو يحلم بها لأن المرأة عندما لا تزال على غصن ولأن حريمها ضيقة المسالك (انظر بشر فارس ، الرسالة ، ١٩٤٠ / ٢ / ١٢ ، ص ٢٧٥)
- (٥٠) قصة الحبك الرومي ، مجموعة (عند وجوبيت) ، القاهرة ، دار العروبة ، د ب ، ص ٧٩
- (٥١) في قصة الماشق والشرق وكانت الصيغة للشباب عزيز ، ما أريد منك إلا أن تجعل مني كما جعل الحبك فقلت لما والذى يصنع الحبك ؟ - قالت صيغة الديك أن تأكل وتشرب وتكبح ، ألفت ليلة وليلة ، المجلد الأول ط - صبح ص ٢٨٥ وهي صفاء الديك ، انظر الملاحظ ، الجوانب ط - المصطفى يتحلق حارون ، من فوهة حل السند الجزء الثاني ، ص ٢٤٠ ، الجزء الثالث ص ١٨٥ ، السابع ص ٢٧
- (٥٢) قصة الحبك الرومي ، ص ٨١
- (٥٣) عند وجوبيت ، ص ١١٥
- (٥٤) قصة
- (٥٥) رسم يحيى حتى ، صورة دقيقة لجوانب الموهبة ، انظر «عليها من لغة القاهرة» دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ص ١١٢ - ١١٣
- (٥٦) انظر الصور الخيالية في روايات كاترين آد برونر ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٣ ، ص ٣٦ ، ١٤٦
- (٥٧) عند وجوبيت ، ص ١١٨
- (٥٨) عليها على الله ، ص ٩٤
- (٥٩) صبح النوم ، ص ١٠٩ ، ١١٠
- (٦٠) قصة ، ص ١١١ ، ١١٢

# الرؤية القصصية

## عند محمود البدوي

١ -

محمود البدوي ، الذي ولد سنة ١٩١٠ ، بدأ ينشر قصصه القصيرة منذ عام ١٩٣٥ ، وهي من صيغة نسيان ، ولكنها مهتمة دائما للطفل كل أنواع الضحك إذا كان صاحبها موهوبا أو فنانا فنانا على الاستمرار برغم كوابت المجتمع ومخروطه . والمعروف - على أي حال - أن مصري طاعة محمود البدوي كانت لا تزال تردد في قبول القصة . فهي من قبيل القبح واللغو . وظل رأينا أو مؤلفها - وخاصة إذا اعتمد ضمير صفوره - يثير الإشفاق إذا ذكر الشاهر في أي موقف وإلى عهد قريب حرص القراء على أن يقدروا أن يتنا واحدا من الشعر من قبل :  
وقد (تمسخت) عن كل بحشة لما وجدت الأيام الصبا عروسا

يحتل من «المحصول» ما لا تعطيه خمسون صفحة من القصة (١) .

وقد ظهر أنه كان لهذا الفن أكثر من مصدر إلهام - كالتقنيات مثلا والحكايات الشعبية - إلا أن أمثال المخطوطي ومحمد تيمور ينزوا أن مما كانت لها يترجم من الفرنسية والإنجليزية في مجلتي البيان والشور وسواهما يشجب أوصافا يحرص أولو الأمر على أن تظل سائدة ، ومن ثم تلمعت القصة بهالة من سوء الظن أحيانا ، وعرفت لزواج التكلم أحيانا أخرى .

أحمد كمال زكي

ومع ذلك لا نزع أن البدوي أفاد كثيرا من مجاهدات هؤلاء ، لأن القصص القصيرة كان في جملة - عندما أخذ ينشر أعماله وقصصه في الحامسة والمشرين - أصغر مما أحيط به من أسباب التكريم والتقدير . وسعى القصاصون إلى ربط أنفسهم بكبار كتاب أوروبا - ولا سيما تشيكوف وموباسان . وزعم البدوي أنه أحد العرب الذين حذقوا فن تشيكوف ، وبالقدر نفسه - أوروبا أكثر - اتكأ على المازي ، وقرر في حوار له مع طارق حورشيد أنه اعتمد القصص العربي في إقامة بناءه الفني لأحكام تقية ، وأدرك من طريقه قيمة التركيز واحتصار التصيلات وتعبيد الشخصيات .

فإذا اطلعنا على مجموعته الأولى التي أصدرها بعنوان «رحيل» نرى إلى أي حد كبرت دعواه ، فوظف كل حيز منها أن يكون استجابة حقيقية للمرحلة أوردت في لثا يسود المناخ السياسي والواقع السياسي بوجه عام .

ومع ذلك قد نجد معاناة المبورجولزية المصرية في تعلقاتها ورجعها في الاستعلاء على القهر الاستعماري ممثلا في نوع من الاستبداد السياسي من

ومن هنا تبين كيف كانت حياة البدوي في بدايتها صعبة التشكيل ومحدودة ، برغم شروعه في السفر للخارج - وكانت أول رحلة له في سنة ١٩٣٤ - وظهور أعضاء المدرسة الحديثة الذين صموا قصصهم المشكلة الاجتماعية باستند فاتها المنشودة

وإذا عر لنا أن نستكشف المعيار الذي أقيمت عليه قصة النخدير الثاني والثالث من القرن العشرين - وكان البدوي إذ ذلك يسعى إلى أسباب منه لتفويجه - لا نجد في الحملة إلا الذي تتحكم فيه بلاغة اللغة ووقائع «الحديثة» المرتبطة بمصر للكان .

على أن محمد تيمور - بعكس المخطوطي - كان يتحدث عن العقدة حديثا عامضا ، كذلك أشار إلى الفعل الدرامي والشخصية الرئيسية وحوار يشارت تم هي أن المجتمع المصري أصبح راغبا في القصة القصيرة ، وإن تكن رغبته مبنية على دراسة صفها إقبال صحف ما بعد ثورة ١٩١٩ على نشر القصص ، وخاصة تلك التي أصدرها الأخوان عيسى وشحاته عيد ، ومن بعد طاهر لاشين ومحمود تيمور .



وكانه كان يحس أن بعض المخطوط العربية في القصة القصيرة - كأي فن قصصى آخر - يكتفى لأن يكون وجهة نظر واحدة للاستمرار والدليل أن أحدا - ابتداء من حماد والتموريين والعيليين ثم يحيى بن علي وإلى يوسف إدريس - لم ينتج إلى نبي نظرية محددة في القصة القصيرة ، بل لوحظ أن التحرر من أية نظرية - وقد ظهر ذلك في تيار القصة القصيرة Anti story ردها من الزمن - هو الوسيلة المثلى للكشف عن حدود النفس الإنسانية وتطلعاتها .

إلا أن ذلك - فيما نظن - تبسط شديد السذاجة ، لأنه يمكن القطع في المقابل أن قصص محمود البديوي في مجموعها ليست إلا أشاجبا تستصحب على التصنيف وأعلينا يخرج على مفهوم القصة القصيرة ، وإن يتسم بروح القاص الذي يحتكم إلى طبيعته واستعداداته الطبيعية

ولم يكن في كل الأحوال وإلى ما بعد تلك العقود الأربعة من التجربة بحيث يزعم أنه فوق المقالب - لأنه قوبل بعض قصصه فعلا - ولم يمنح إلى ما جنى إليه طه حسين في «المعذبون في الأرض» بشير عليه سخط الساعطين ، ولا كذلك احتذى نجيب محفوظ في البحث عن الشكل التعبيري الذي ينحاز إلى فلسفة أو إلى رؤية كونية محددة . وإنما اتكأ على تلقائية ذات حتم يلزم في سهولة السرد Narration معاني التجربة أو دلالات الموضوع ، سواء أكان ذلك الموضوع اجتماعيا أو مجرد موقف ذهني يطرد دائما في مجالات الحرب ومعارك المستولية المحدودة .

ونشغول بحجم المسئولية عنه لأنه - فيما يبدو - كان زاهدا في أن يعرف بأية ميول ثقافية Cultural ولا حتى ميول تنم على عقل تعبسي Educational عند ذي صانع خاص ، ورغم - أو هكذا أجبر - أن يلتزم بأى مبدأ سوى مبدأ الإنسانية . كأن الماركية لم تقعه بجلها العلمي ، والوجودية من بعده أو حتى في إبان ازدهارها لم تبهده بأرهم من أنها كانت دائما قوب أدنى براق أسر .

أزاه كان يخشى أم دفعه تردده إلى أنحصان العزلة دوما ؟

- ٧ -

لقد بينت الشينات من هذا القرن بصفة نهائية ، أن محمود البديوي وجد الشكل النهائي لفن القصصى بجزء تجارب المرحلتين - سقنن على ضحائيتها بإضافة مهنة ، هي إبراز المشاهد الوصفية التي تجل زخم الحياة - حتى في أبسط صورها - وسحقها قوى الأفراد الواقفين في سكينه العجز والفردي ، ولم يبد فنيا ولا اجتماعيا إصراره على جسيات المراهقة ومغامرات الشفق المبروشة والبيسبونيات واتعة المتاحة في شوارع الشرق والغرب أ

وحق تعرف كيف واجه البديوي اندفاعه الشينات بمصر - وهو مكبل في عزلة - نحصى كم بحسرة أخرجها ، وأصدر بعضها دور النشر وصفت بالبارية لتطرد في حالات كثيرة .

بدلت بالمجموعة «عزلة على السطح»<sup>(١)</sup> مصدرة بأقبح أعماله فنيا «عزلة في الجانب الآخر» لتتناقلها بأسباب الرواية بلا تمييز مفع

ناحية والظلم الاقتصادي من ناحية أخرى ، هذا مع رومانسية مستظل في أى ساحة وعلى أى مستوى قوى ذاتية صفة وقاصرة عن أن تعد بأكثر من تعبئة للعلاقات البشرية التي لا يحكمها إلا الهوى واستشراف المدمرة .

والمدحش أنه سيظل في مرحلته التالية من حياته الفنية - وهي تتسم بالواقعية الرافضة لأي معتقد سياسى موجه - حريصا على الحلم الرومانسى الذي يشبه أن يكون مراهقة جسية أو - فلتقل - رؤى منومة تلغها خيالات «الزلة الأولى» وقد صدرت عام ١٩٥٩ ممثلة في «الليل والرجل» و«الآخرين» و«ليلة في يوساي» وإلى حد ما «المعجزات السبع» التي تنقد أكثر قواعد القصة القصيرة جيدة الصنع ، ومثلها تماما قصة «فندق البحر» وإلى حد ما «مجموعة الطرايع» .

وفي رأي أن تلك المجموعة تلخص مرحلتين متداخلتين من حياة البديوي الفنية ، ويرجع لتدخلها إلى أن قصصها يتقارب إلى حد كبير حتى لتعجز أن تفرق تطورا كبيرا بين «الرجل» مثلا و«الليلة» وبين «الأحرج في الميناء» و«حالة المظلة» و«الورقة» ، مع تباين في رسم الحور وتحديد البيئة المكانية وتنويع الشخصيات بين ماربنا مثلا ومارى وشارى وسندا في جانب ونرجس وأمين والراوى - في كثير من قصصه - من جانب آخر .

والجامع في كل القصص هو سهولة الأداء ، ولتأثير بلغة السلسة بؤثر التصريح في التعبير ولكنه يمدد إلى الإثارة في التلميح أحيانا ، وقد يطيل في الوصف ، وخاصة في بدايات قصصه ، حتى لتصور أنه يلج على أن يكون لكل قصة مقدمة لتحلل بالوصف العام الذي قد يكون حالة على القصة نفسها .

وليس يحس النفس قصص البديوي كما يحسها وهو يخرج من بعض تجاربه الذاتية التي جعلت حائل ضيقا محدودا ، كما جعلت موضوعه الموزع بين النسبونات والغرف المبروشة والشوارع التي ينجح عليها شبح الحرب مكرورا وآليا إلى حد بعيد . ويشير أى إحصاء تقضى إلى أن الفرق واضح بين البناء القصصى الناجح في «الأدواح» و«ساعة المظلة» ومثل ذلك «المخالف» و«القلب» والبناء الذي نراه في مثل «الأحرج في الميناء» و«الليل والرجل» وإن يكن يعد في هذه إلى إيجاد ضرب من التفاحاة يتحول في بعض قصصه الناجحة إلى مفارقة تبرز للمقزى الذي كان خاليا .

وهناك على أى حال أكثر من دليل على أن البديوي كان يفتقر غالبا إلى فكرة محددة يرتكز عليها في بناء قصص هذه المرحلة - وهي أربعة عقود من حياته - إلا أنه عجز بسهولة على مناجاة النجاح المحدود ، وهو الإحلاص لفته أو الانفطاح إليه على أساس أنه «تصوير» لواقع يعيشه أو - في أحسن الحالات - يمتنى أن يعيشه بالطريقة التي لا نجد مانعا في معارضة أية نظرية لا تصق وطبيعت .

وبلا حاجة إلى اعتماد الخطوط العامة غير المدالة على الموقف. وعلى مستوى التحليل الأسلوبى - والمدهش أن لقصته «ساعة الخطه» التالية أسلوبها الذى يعتمد الإيجاء الدالى - نرى المقاطع غير المترابطة بنائيا، ومع أنها كانت تلتصق إلى أصغر الأشياء.

فى سنة ١٩٦٢ أصدر له الكتاب الذهبى مجموعته «ليلة فى الطريق» متضمنة مع عشرة قصة بعضها مما يدخل إطار القصص القصيرة Short Short Story بطريقة أو بأخرى، وقصته منها بعنوان «التين» مع فى سبع عشرة صفحة مفعمة بالعفريات والخطوط التلخيصية التى ساندتها مقدمة روائية لم تسلم منها إلا قلة من أعماله للميزة!

ومسرح «التين» مدينة هانشر - مدينة البحيرات فى الصين - سبق إليها مع سعاد التين شئت وأتلب شغلها أعصاب رشاد الذى كان يعمل فى مكتب أى عمل.

والمصادفة وحدها - وهى آله فى معظم قصص البدوى إذا كان ثمة مفارقة جنسية - نجده فى شرقين متجاورين - كثيرا ما تظهران فى الأفلام المصرية! - بسيدة ألمانية يساعدها على فتح باب غرفتها وتحدث إليها بالإنجليزية حديثا شيقا بارعا مفعما بالإيجاء. ولم يعرف أن اسمها كارولين إلا من المضيفة الصينية التى أخبرته أنها سألت عن اسمه وكانت هذه للفرقة خطوة إلى مفارقة غرامية، رغم إحسانه بالصين لمرض زوجه. فبعد رحلة رومانية - تذكرنا برحلة رولان فى البحيرة - تتركه المواقف المفتحة إلى غرفة كارولين سعيها وراء المصير زحاجة عمر وظفر جمجمة أولها كتاب عن الصين تدور كارولين بأنها قابلت شابا عربيا جميل الصفات جعل المؤلف صبية مع أنها على خلافها توصلت أن تلقى باب الكهنة<sup>(١٢)</sup>، وكان الباب مغلقا - تقصد باب الفرقة - فأغلق باب شرقها من الداخل!

كل ذلك والتين لا يظهر إلا بعد زيارته لزوجه، ولكنها تعلم أنها شاعرت على سرير المرض مسرحية تدور حول رجل ترك زوجته فى فراش المرض وارتقى فى أحضان امرأة أخرى، فقال الجراء العادل بأن أكلة التين. ولما لاحظت سعاد اصفرار لونه، علل ذلك بصعوبة الحمل، المشيدة فوقه للصحة، وهنا لم يفتح المرأة:

« إنك تصعد كل يوم ولم تشر بالنصب  
ولكنى تبعت اليوم .. لماذا تصحكين؟  
- فكرة الرواية أصبحت<sup>(١٣)</sup>»

مشهد بطل الإيقاع، ولكنه بعيد الدلالة، لما معنى أن يصفر لونه مع لبته واحدة مع كارولين؟ إلا أن جليلة الموقف فى تشابك أحداثه لم تكن بالقوة التى نفعنا، ومن ثم ينهى البدوى هذه القصة الروائية بالكثير عن «ركته الأولى» منذ تزوج بسعاد التى استطاعت أن تحبه من التين.

لقد تعددت الوقوف عند هذه القصة لأبى أمرين، أو لها تداخل أسلوبى القصة القصيرة والرواية، وثانيهما اعتماد المؤلف على طريقة الوصف المفرغ من أى شعور داخل سوى الحوار الذى قلما يعتمد فى قصصه وبالمقارنة بين هذا الأسلوب وأسلوب القصة التى تحمل عنوان

المجموعة «ليلة فى الطريق» - وهى ست صفحات - تحكى عن مشروع معامرة مع امرأة التقطها إلى فندق من قطار الصعيد - رى إحدى الصفات اللازمة لمعلم قصصه، ومن ثم يمكن إدراجها فى أحد ضروب القصص القصيرة بمستويات غير واحدة - وهذه الصفة من المفارقة التى تشكل انقلاما غير متوقع إطلاقا فى السياق، فأشبه - من هنا - زميله أمين يوسف غراب، وكان كلاهما - من هنا - موباسيا على نحو من الإيجاء، واستوعب تماما صياغة الأحداث فى قصة «العقد» المشهورة. على أن هذه المفارقة تبدو أخلاقية أحيانا - بطل أن يعرى متكافئ مع حدثا - وأحيانا أخرى بلا رصيدة فكرى كبير فتكون صادقة غاية السلاجة على ما تكشف عنه قصص «التحاحة» و«جدوة فى الرماد» و«امرأة فى الجانب الآخر».

وأما المفارقة فى «التين» فكانت من جراء السرد غير المترابط - لأن القصة أساسا مجموعة مواقف لا تجمعها إلا شخصية الراوى - مفاجأة. وكان التيهيد المرشح لها سادجا، إذ يحم الزوج ويروح يهذى أمام زوجته سعاد باسم كارولين، فلما تسأله يراومها، فإذا تمثال التين الموجود فى الفرقة تسقطه عاتلة التنظيف الصينية، فيكسر وتطير إحدى الشظايا إلى وجهه تجرحه الجرح النافذ فيخشى عليه دوما استغاث شمر بالألم الحاد، ولكنكم فرح فى أعماله لأنه قال جزاءه<sup>(١٤)</sup>

ونكون فى هذه الحال إزاء بناء ملحى لا تحمله القصة القصيرة إطلاقا، ككل يكون علينا أن نربط بين رمز التين الموجود فى كل مكان عند الصينيين، وتمثال التين الذى بطش إبراهيم دون مسوغ لأنه لا يعنىنا - كمصريين - على المستوى الذى يعنى كل صبي لا يتنا بسرجع - على الأقل - بعض طفرسه الوثنية الأولى.

فإذا تركنا ذلك الموقف كفة - وهو روال ملحى كما رأينا - إن مفارقة «ليلة فى الطريق» ولعله بقصد ليلة خطبة فى الفندق يوشك الباء القصصى أن يتأسك، ولكن لما كانت ابنته هذا تعلبها على أساس المعاملة بالمثل - فهى قد تكبر وتعرض للثب يفرعها لى كهدد ودخل فندق - فقد كانت المفاجأة أقل حدة.

رأى مصطفى المصطفى أمينة الأرملة تذهب إلى فراشه وتتمدد عليه دون أن تصحب النطاء - وقد تركت له مكانا بجانبها - وتقدم نحوها، ولكنه فاجأها بشئ لم تحمله على الإطلاق.. صحب عليها النطاء وهو يربت على كعبها.. وعاد إلى مكانه على الكعبة، وسعها بيكى عرقه. لم تكن تصفق أنه يوجد فى الرجال مثل هذا الإنسان<sup>(١٥)</sup>

ونحن لو جردنا قرائنه من جوها الشيق لما بقى للإثارة شئ، لأن إدلائه كانت عملية إختيار عادية.

وقبل أن نتجاوز المجموعة إلى مجموعة أخرى فى عام ما من أعوام الستينات تب إلى أن المؤلف فى سائر قصص المجموعة ظل فى ذلك الجو للتوتر بالجس، كما ظل على مستوى الأداء الذى يعتمد مقاطع قد تصد صراع القصة أحيانا فتضت حيكنا - وهذا أمر ليس بالهامشى قط - وقد تلقى بيا فى آفة التلخيص الروائى للمفوت.

هذا وفي مايو عام ١٩٦٣ قدمت له دور اليوسف في كتابها الذهبي «علاء ووحش». ولأول مرة يحرص محمود البدوي على أن يوه بأن القارئ سيجد «مجموعة أقاصيص جديدة» تحمل ذلك صوانا تحتيا لعلاء ووحش.

### فعلام يدل ذلك ؟

هل بدأ البدوي يشك في جدوى ما قدم ، أو تراه يريد أن يبه إلى «جديد» يقدمه بعد ما استهلك نفسه في عزلة التي كانت كل رحلاته لفصصية عمليات خروج وهمية إلى كل مجتمعات العالم ؟

أما نحن فلم نقنع بأن البدوي جاء بشئ مخالف - على الأقل - في قصص المجموعة الثانی عشرة . رفع فيها راية التفرغ ، والنساء اللاتي يملن أنفسهن - ومنهن - كمعاد بطة قصته «رحلة في القطار»<sup>(٨)</sup> - من تضطرها الحاجة إلى بيع جسدها ، والخمر والتسكع بين الملاهي والحانات والمناقد والشقق المفروشة ، وتعرضات «الطل» المشوهة والمكشوفة لصواحيب ، مع ملاحظة أن كلهن في سبعة الصا . وإن لم يبع ذلك من أن يصل على بعضهن صدمات جانبية كأن بطل صدر العارية من الشباك إذا أطلت<sup>(٩)</sup> وكأن نطل برعم سقوطها غير رخيصة ولا مبتذلة<sup>(١٠)</sup> وكأن تبدو قوية البنية موفيرة الصحة وبشرتها الصفراء دافئة<sup>(١١)</sup> أودات بشرة نفية وجسم ناصح<sup>(١٢)</sup> .

وتكشف المجموعة من ناحية أخرى عن أن المريف لدى البدوي هامشي ، مع أنه من إحدى قرى الصعيد ، وخير المريف في تضيق حدوده وبتبع صوره . ولو كان هذا المريف لديه رصيدا قويا للشكل مع المدينة الجديدة حبيبة ، وقد ترددت عفا - بالضرورة - إذا كانت المدينة هونج كونج مثلا أو باريس !

وفي الستات أيضا - بلا تحديد سنة بعينها - ظهرت له مجموعات في الكتاب الماسي ، وهو سلسلة تجمع القصص العربية على قاعدة «مختارات الإذاعة والتلفزيون» واشتمت في الصدور طوال الستينات ، ونعلها اختتمت حياتها القصيرة في عام النكبة ١٩٦٧ بعد أن وجه كل نشاط دهي إلى للمركة .

لمجموعة الأولى بعنوان «زوجة الصياد»<sup>(١٣)</sup> ثمان عشرة قصة . اثنتان منها نصبتان هما «وحش» و«لجنة الشبان» ، واثنتان طوبتان بوعا ولكنها لاتصلان إلى أب تكونا من نوع الرواية القصيرة Novlette وما «القطرة» و«فندق على التراب» .

وبلاحظ القارئ في هذه المجموعة طائسا عجيا غالبا ، ثم نقص وصحا في ارتياد الحانات والنشويات ، بجانب اتساع رقعة الواقعية عنده ، أجهضت من كل التزام ، وإن كانت تسم بوحدة انطباع تم على محاورة منه لفهم ما حوله باتزان ووصانة .

وأما المجموعة الثانية بعنوان «حارس البستان»<sup>(١٤)</sup> إحدى وعشرون قصة من بينها اثنتان على الأقل من النوع القصير جدا ، وقد حرص المؤلف في هذه المجموعة - من منطق الاستخدام المتق للمواقف - على وحدة الانطباع من ناحية والمتوسط في الإحابة عن بعض التساؤلات المصرية ، ولكن يظل الجو العام الذي اعتاد أن يحرك فيه أبطاله - وقد يتحرك هو بضمير الأنانية - مزاجاً بين التوتر والهدوء طبقاً لمستويات الموقف الذي يتشكل عادة على مساحة عريضة ، قد لا تحتاج إليها معاناته . أما الحوار فموجز وبلا عمق بوجه عام ، في أغلب الأحيان تصده عامة متعاصصة تعجز عن أن تستوعب نبض الحياة المصرية حتى في أدق ملاحظاتها وأسوأ ظروفها . وأكبر العن أنه يحاول أن يحمي نوعاً من التعارض بين لغة القصة في نموذجها الأعلى ومادرج «الواقعيون» على الذوبان له باسم الواقع ، إلا أن حدود الواقع عنده قد لا تسمح بواقعية معتلة

ومن ناحية أخرى يبدو النموذج الأعلى مقياساً وهماً - لأنه لم يكن ثمة أصل واحد للغة القصة - إلا أنه قد آن الأوان لأن يقترب كاتب القصة القصيرة من سجع الشاعر الذي يطبل التأمل في نكلمات ، فيتعامل معها أكثر من تعامله مع «الأشياء» .

فإذا انتقلنا إلى الشخصيات ، وهي متعددة وكثيرة في كل قصة ، نكون قد أشرنا على نهاية التحليل الذي يصور به ملكات محمود البدوي الفصصية

وفي حالة واحدة يبدو بطل البدوي محمرا ، وأساس تميزه راجع إلى دون كيشوتية عجيبة . وتترجم هذه الدون كيشوتية إلى حد بعيد عن قبول فكرته عن الإنسان المهاجر بذاته إلى المدينة . هو يريد أن برعم أن يخرج قبة ، لأنه يؤمن بالتحول أو التطور . ولكننا نحس من خلال الإطار الذي يضعه فيه أنه خرج لسخط في نفسه على لحية المتزمتة التي تعرضها عليه القرية ، ويتحول السخط - في المدينة - إلى عملية متابعة للجس في أرخص أبعاده . فإذا أدخل في مدينة الغرب أو في إحدى مدن آسيا - وبخاصة هونج كونج - ندوب قيم القرية تماما ، ويلدويان تلك القيم لا يجد أمامه مطامع سداً ولا رقيب .

هناك يضرب المصرية ثلو الأخرى ، وفي إشعاعات الانتصار على المرأة - لأنه عار دائما ومطمع لعوال دائما - يحدد معمراته على نحو رتيب . وتكتمل المغامرة تماما بطريقة رومانسية ، ثم يعقب ذلك صهوة معاجنة - لأنه لا يزال ابن الصعيد شرقى التربية - لا تعارض قط مع تورم داته اللتون كيشوتية

وليس من سبيل إلى تعيين القصص التي تدخل في هذا المصارع الدون كيشوتي - ولا أقول الدون خوتي . لكنني أذكر معامرة واحدة وصفت في إطار قصصي جيد ، يرغم جتوحها بالواقعية إلى طوباوية رومانسية ، وتوفيقها للتعهد للبشر بين حقوق القلب للمدينة ومتطلبات الص الروحية . وهي قصة «الصورة الناقصة» ..

وفي سياقها العام يمتد فكر البدوي إلى حدود التحرير ، أو لنقل غلص إلى قضية واقع الواقع وواقع الفن ، وهل إذ استجاب النموذج

الشري الحميل - في شكل يابانية تمثل يجالها السعى الدائب وراء حلول النفس أو الروح - إلى بدء الجسد أو حمأة العاطفة ، يموت النفس والعنان ؟

قصة مشكوك فيها على أي حال ، ولكن الحناء اليابانية فقيرة ونعول أباهما المريض . وقد وصمها البدوي وصفا يحصر كل مطامعها الاجتماعية في أن تجد المال الذي يوفر له العلاج المطلوب ، ومن ثم يكون عليها أن ترضخ لرغبة البطل - الرسام - فتصبح الموديل الذي يتنازل عن كثير من قيمه - إلا أن البطل الذي يدخل في طور المثالية يرفض هذا التنازل ، كما يرفض المجتمع في جديته مع الطموحات الحسنية الفردية .

وعلى كل حال يتوقف العنان ، فلا تتم الصورة ولم أنشأ " أن أعطى النار المشتعلة في قلبي " .

أي أن دون كيخوته الزائد في أعماقه يهرب منه في موقف إنساني مؤثر ، فيعني تطور مكانته ، وربما أهله ، من ثم يعني أن واقع الفن كثيرا ما يصبح أجمل من واقع الواقع .

وليس من شك في أن هذابعى - بدوره - أن البدوي إذا تمحل من دون كيخوته ، وقد حقق متطلبات النفس الواقعية ، تستوى لديه شخصية البطل وشخصيات كل قصصه في الجملة ، على الأقل لتصبح إيجابية متطهرة من كل ريف مثالي ، دون أن تحتاج إلى رنوش تبرير أهميتها الاجتماعية . وأول هذا - في رأينا - الصديق الذكي . والصديق الذكي لا يحب التعرب عادة ، ويرفض في الحمة الانسلاخ عن البيئة الأم من منطق العادات غير المشروطة

فصلا عن أن المفارقات الغرامية لم تعد - حتى في القاموس الأعلى - مدخلا حصاريا يهدف منه كتاب القصة باختيارهم شهودا على عصرهم ، ولكن لأخطر من ذلك أن تتحول شخصياتهم الفنية بتلك المفارقات إلى مجرد لمادج لجمود الفكر واعوجاج السلوك جميعا . ولا مندوحة على أية حال من التنبيه إلى أن ذلك لابد أن يفسر بواحدة من التالي :

إما أن محمود البدوي يرفض - من حيث هو كاتب - استيعاب صبغة المرحلة مؤثر الإثارة الهامشية كنتيجة سريعة مؤكدة ، وإما أنه لم يعرف أن للأدب مصوبا تحدده بوصفه قيمة اجتماعية (أو حتى خلقية) ، بالرغم من إيماننا بأن ذلك المضمون مع التشكل إنما هو شيء واحد تكررته القيمة على طول الخط ، وبالتقدير نفسه تقبل تلك القيمة بأن تضمن أبعادها الجاهلية ظلالا من الجنس .

- ٣ -

وتظل أعمال السبعينات لمحمود البدوي جامعة لكل تلك الملامح ، ومن أوائل ما ظهر له منها " صقر الليل سبع عشرة قصة " (١٤) ثم " السيفنة الذهبية " متضمنة سبع عشرة قصة أيضا (١٥)

والمجموعتان تحويان من القصصيات ، بل تتضمنان قصصا قصيرة طويلة بعض الشيء - وهذا صرب من التطور - أكدته الأعمال التي صدرت في نهاية السبعينات كمجموعة " الباب الآخر " (١٦) ، وإن كنا

نرى في مجموعة " الجبال الخرس " التي صدرت في الكتاب الماسي تحت رقم (٥١) قصصية وحيدة بعنوان " إكسير الحياة " وتقع في صفتين نافذة أحد مشاهد الأفلام المصرية .. مريض بالزلة يقابله صديقه مصادقة ، وبعد أن يفحصه يكتف عن طبيعة مرضه ويقرر بقية حياته ثلاثة أشهر ، ويعلم منه أنه سيقتل على سميحة بعد خمسة أشهر أي أن " إنقاذ " عملية الزواج مكتولة ، إلا أنه يلتقي به بعد أسبوع - مصادقة أيضا - فيؤخذ الأمرين أحدهما أنه كان بادي الصحة ، والثانية أنه تزوج صبا من داته " فقد كانت سميحة روجته لتسم له ابتسامة مشرقة فيها الأمل والحياة " (١٨)

ويدون التكتيك القصصى عنده لم يتقدم كثيرا في هذه الحقة برغم الإطالة التي أشرنا إليها ، والتي لم تفسدها الأوصاف المتراحة تحت وطأة تصرفات الشخصية غير المشغلة الوقوع وعبر المحسوبة أحيانا . ولحق أننا لم نعرض لقصصية إكسير الحياة إلا لسأل البدوي أو نتساءل . نرى إذا كانت القصة فنا تسمى إلى تقديم أحد قطاعات الحياة ، هل يمكن قبول كل قطاع فيها متى توفرت شروط إبراره فيها ؟

سؤال يكثر فيه الجدل ، خير أن البدوي وراء الإجابة عنه يبدو من أنصار أن يكون الفنان حاطب ليل ، ومن ثم يفقد بسهولة القدرة على توفير الشكل الذي يحمل مضمونا ما . ومن جانب آخر تنهار كل قصصه التي يمكن وصفها بالطبيعية Naturalism ، أي التي نسح من الطبيعة بدائلها أو معادلات الموصوع للناسبة .

وإستساخ الطبيعة على أية حال لا يعنى إلا تنديا فيها ، كما لا يؤدي إلى إبراز الأهداف التي لا يعنيا - لتهز - إلا روح الابتكار والخلق المرتبط أبدا بقدر كائن من التعبير والصدق .

ومع ذلك نحن لا نسلب محمود البدوي روح الخلق عنده ولا قوة الابتكار لديه . فهو شتا أو لم نشأ قصاص كبير ، ونفحه بعض الأعلام للحماسة له في مقدمة قصاصينا المرموقين ، وعند فزاد دوائر أحد " الجبل خمسة كتاب قصة قصيرة في أدبنا الحديث " (١٩) فقد نجح في أن يعطي القصة القصيرة القوة الجاهلية التي ينسب بها أي عمل أدبي يمكن أن يعد غاية في ذاته ، حقا قلنا مبدأ ترويض الظواهر التي لا يجل الناس استغاد دورها في الحياة الفنية .

وليس كمحمود البدوي كاتب قصة بعيد باقتدار كل ما استعد دوره لا في الحياة الفنية فحسب ، وإنما في منطق الحياة أيضا . وإن يكن هذا الحكم لا يخلو أحيانا من ظلم إذا قلنا المبدأ الثاني وهو أن النص قد يعتمد المتعة إلى الحد الذي يسمح بالتكررية وضيق الأفق ، وذلك بتكرير الانتباه على وقائع ، حتى ولو كانت شهوية يسر بها النموذج الدون كيخوتي .

وأهم الفادج عند البدوي نوعان قصصه الدون كيخوتي ، التي أطلقنا الوقوف عندها فرأيناها بوردية الألوان ، تثير العواطف وتلفت برشاقة سردها واعتماد الفارقة فيها .

والنوع الثاني قصصه الربطية ، وهذه تكشف الفناع عن بدايات حياته في الريف المصري وتأثره بحوادث يبدو من تحليلها أنها بيوت أو

مشوية بكل أثوثها - كما يقول - وإذ تصحو وهي لا تزال مستلقية في قصصها الحريرية يحشها بقبلائه ثم يوصلها إلى الباب نراها سويًا القدمة في صورة حلقة يتسلح بصولجان الجبال .

«وإذا شاهدنا صدمها المنظر ، وتراجعت مضطربة ، وارتدت مسرعة إلى السلم .. وصمت وقع عطاوتها ، وأنا أعصر قلبي»<sup>(٢١)</sup> .

هنا فاجعة ، ولكنها تناسب الدون كبحوثية التورمة عنده ، ولقي ما فتت تلح عليه وهو يكسب قصة «الغضب» مع هروق طليعة يمكن قبولها على أساس أنها أساليب مختلفة يقصد بها إيصالها بوقع يرفضه بوقع بأي مقياس .

وأشئ أن يكون هذا «الصبح» هو خصيصة قصص السجيت بوجه عام ، ومن منا لا يبحث عن أي مصون فكري في أي عمل أدبي ؟

فإذا افترضنا هذا المصون مع العجز الكامل عن الإقناع المود بالسرد ووصف المواقف ، واحتمل العراء حتى في وجود خصيصة تدلها المتصورة وترصعها الزهور ، لأن ذلك يعني بساطة عدم وجود موضوع أو - على الأقل - ثلاثي الموضوع في تشبيهاته المتشابهة .

وبإعادة النظر في هذا النوع القصص إلى مجموعته الآخرين «الباب الآخر» و «مساء الخميس»<sup>(٢٢)</sup> يظهر لنا أن محاولة ليدوى إخفاء بعض المعاني الاجتماعية في قصص هذه المرحلة لم يسر من تطور فعلي في فهمه العالم ، ولم يتعمق بمعارف الشينات التي كانت تعد بالكثير - وبو سياسيا على الأقل - وكأنه كان يريد أن يبه بطريقة عملية إلى أن المرحلة كانت مرحلة رواية ، وأنه في الخمسينات فعل بالقصة القصيرة كل ما يستطيع ليظل على طول الشينات يحدى بها كل القوى المتصارعة في شارع المصري .

وكان من الطبيعي أن تثرى البدوى بليلة ، وأصابت هذه البيئة فـ صمتين متعارضتين . الأولى إقصاء النوع الثاني من قصصه - وسرى ذلك وشيكا - والثانية تدنيه في بعض القصص شكلا ومضمونا إذا أمكن أن تفصل بينها حقيقة .

وذلك القصص الثلاثي - وبعضه يتعلق من فهم ما لسرد الاجتماعي للأدب - كقصته المطولة «علاقة إنسانية» - قد يحمل مرهبة القاص ، إلا أنه لا يقع في جملة ويضمنا في صراعات تقوم دائما بين قوى غير متكافئة ، وإن يكن هو - كرايو أو لسان حال - المنتصر الأول والأخير .

والأمثلة كثيرة لن نعلق عليها ، منها «الرسام الجوال»<sup>(٢٣)</sup> التي قد تكون مجرد صورة قصصية بلا مصون إطلاقا ، ومنها أيضا «الصفر»<sup>(٢٤)</sup> قصة النار والبطولة الملحمية التي تصنف بها قصة قصيرة ، وكذلك «الباب الآخر»<sup>(٢٥)</sup> عن مولد بعي وسقوطها ، و «الحبار»<sup>(٢٦)</sup> و «الرنين»<sup>(٢٧)</sup> .

الأولى عملية سطو لا تتم على نجمة قيمة في سقف أحد المساكن ، والثانية صورة قصصية تجري حوادثها في أحد نصادق

شدله منذ الصغر إلى عنفها ، وفي المقابل سلامة الحوادث في المدينة ، ورافقها أو سهولتها على البحر الذي يكون المنتصر الأحيى - وبخاصة إذا كان امرأة مثل كارولين وماري وسوبا - هو المقابل لأمنية وسعاد وسعدية ورهرة على طول الخط ، واستبدال ملهى أمبريال وكوي رود وهوج كويج وطوكيو - مثلا في هذه الحال - بالمعنية والمخاض وشاطي - الليل والريحانة والقاهرة أمرا واردا ولا مشاحة فيه .

في نسخ الأول لا ينظر البدوى إلى الحياة من جوانبها كافة ، وإنما يحدس بمرته في الجانب الشهوي ، ويغفل هذا الجانب من أي فهم فكري إلا حين تسيل به صور الحرب وهكذا يصح حياله المتقل برغم الحس شعبا عافلا يزن الأمور باللمعة أحيانا وبالتقد للوجه أحيانا أخرى ، مبتعدا ماشاء له الابتعاد عن جوع ماري أو كارولين صاحبة الفللات المضمومة والشعر الأشقر المتهدل .

ويغيب على هذا النوع من القصص الطول السبي ، والخروج بالقصة القصيرة في معناها الدقيق إلى الرواية القصيرة ، أو إلى الرواية المصغرة التي ارتفع عندها في عمومت «صفر الليل» وفي القصة نفسها التي تحمل عنوان المجموعة ، وكذلك في «سونيا الجميلة» و «وحلة إلى بحر الزمرد» .

في «سونيا الجميلة» لا يتعدى البدوى حدود قصص المقاربات التي جرت في مدن مصر وبين غرف البسيونات والشقق المفروشة ولم يأت فيها - من جهة النوع - بأي جديد ، بل فقدنا الجانب الإنساني بإسقاطه ذكر الحرب ووجهة نظره فيها جميعا .

على أنه يستحسن في تلك القصة ذات التفصيلات المتشابهة بنماذج بشرية تركت بمفردها للمقادير حتى يبط عليها البطل لينجح فيها من روحه ، فتتحرك وقد نبأت معها للسقوط ، والمؤلف نفسه لا يدعها - حتى لو كانت ذات تكوينات خاصة كسوبا - فملك زمام أمرها ، وكان هوج كويج خدريتها بأرضيتها وحداثتها وينوكها وزيامها الطابقي . سوبا ذات الملامح الشرقية تترجم إلى الإنجليزية - في موقف معتدل - كلاما عربيا رن به لسه ، ثم بعد مجموعة المصادفات يعرف أنها تدرس في قسم اللغات الشرقية بجامعة موسكو ، وأنها قادمة من يودلي وستمكث عشرة أيام لدى صديقة لها في هوج كويج قبل أن تسافر إلى برلين فوسكو لإنجاز بحث عن «الحالة الاجتماعية في جمهورية مصر العربية»<sup>(٢٨)</sup> .

كل شيء إذن مهيا لمركبة دون كبحوثية بشهدا شارع شامهاى يكونون حيث تنزل سوبا ، لكنه يؤثر أن يتقل مساحة للمركبة إلى لصدق - فتلت آفة لديه - ويستبدل بالصدق بلا منطق مقبول إلا في حدود الثثرة الوصفية مواضع أخرى - في أحدها آثار عيرة سوبا حينما حيا مداعبا إحدى المصيفات الثلاثي خدمته في الطائرة ، مصادفة ! - أدرك أنه أسر تماما سوبا !

ويكن .. جارتة كارولين الألمانية تدخل في عطيظاته فجأة بعد التقائها به مصادفة في سترال رود ، ثم تنام في فراشه نصف عارية



والى صوغته «مساهم الخميني» بلفظنا أكثر من حمل لا يتفق والسياس الاجتماعي للعصر، وأكثر من حمل قد يكون مروجاً من جدلية العصر نفسه، أو قد يكون رجعة لأحلام لا تنسى كثيراً أو قليلاً بالإجابة عن أي تساؤل في أية قصة. ومن قبيل ذلك القصة التي تحمل عنوان المجموعة (٢١٨)، وهي رغبة معتلة في سيدة جميلة جمعتها بها سيارة أجرة، ويوشك زوجها الشاب على أن يموت في الطريق الزراعي إلى الإسكندرية.

وكذلك «وقفة على الدوب» (٢١٩) قصتان يستغنى ثانيهما عن الأول الذي تقع أحداثه في الطريق الزراعي إلى الإسكندرية أيضاً، وهي تشجع بوشاح أخلاقي وتسم برنة خطافية عالية.

ثم «الغضب» (٢٢٠) فاجعة في قالب تهذيبي تتولى صنعه راقصة لم تمنحها نصائحها ودعائها من أن تستسلم لإبراهيم المشرود المتعطش الذي سطا - في أثناء احتراق القاهرة - على دكان الجواهر ليظهر بهند ثمنه!

و «الأصابع العارية» التي أودعها قيمة عن الإنسان الذي سبطل وحش الوحوش جميعاً منذ فجر التاريخ.. منذ نهرون إلى نهرون العشرين عهد الفرنسيين في الجزائر، وهو وحش الوحوش (٢٢١) وكان يمهّد لقتل نرى بؤوى سيدة جميلة بعد استشهاد أبيها.

...

وتبقى القصص الريفية بالمفهوم الضيق للريف، كـ «الريف» الذي يظهر - عرضاً - في قصة مثل «الرفيق» و «الأصابع العارية» نفسها. وهنا - بصفة خاصة - قد يضطر إلى أن تعود إلى ما قبل سبعينات بالقدرة الذي يكون ضرورياً لتعميم صياغة البدوي على قاعدة التوحيد الكامل بين الشكل والمضمون (٢٢٢).

واستناداً إلى هذا لا يكون موضوع القصة - أو موضوع كل قصة لدى البدوي - إلا مساحة مكاتبية روائية لتشكيل فكره عبر شق الظروف. ولابد من الاعتراف بأن هذا الفكر لم يكن من الشعب والعمق بحيث ينوع موضوعاته، ويبحث بمحدد مضمونها ما أو مجرد معارضة - أو موافقة - للصدام الذي وقع بين مصالح الفلاحين وانحراف القيم عليه.

لقد انعكس ذلك على صياغاته، ومنها نقل فيها، وحتى لو اهتمنا عشاقه من القراء - وهم كثيرون سواء كانوا محافظين أو ليبراليين - لابد من وصفها بالتجريدية والرمزية (٢٢٣) ثم بالتكرارية التي تعني أنها غير متنوعة فهي نموذجان، وإن شئتَا الحصر الأدق نموذج واحد لم يتكرر كثيراً ونمطه قصة «المهاذلق» وما يعرض فيه للسهر والمعبدة. ويمكن إحصاء قصته «ساعة الضحكة» الواردة في مجموعته «هزلة على السطح» لهذا النموذج، وقد استمد فكرتها من ذورة الحياة وإشراق الإنسان على النهاية حيث يقوى بريقه مؤدنا بالانطواء الأبدي.

وثمة نموذج تردد كثيراً ولم يكن فيه غناء كبير إلا حيث يعرض خطفاً للحرب أو لمصادرة الهرميين - وبعضهم مثالي - أو لمقاومة الإنجليز،

حيث يقف عند الفئات المتوسطة والكادحة التي تمجد النضال الوطني ويتخلط بتخصص للبيئة التي من قبيل «الجريح» في الإصحاحية، و «هزلة على الجانب الآخر» في القاهرة.

ويمتاز النموذج الأول - لأن الثاني عادي جداً - بتخصصه من المقدمات الوصفية التي تبعدنا غالباً عن فئة الحدث، وبخاصة إذا كانت لا تقف على السبب أو الأسباب التي من أجلها تتابع الأفعال. وهو يشارك كل قصصه - في مختلف مجموعات - في عدم تقدم النهاية على البداية مع أن البدوي قادر غنياً - في طنا - على إخراجنا بالسرود والإجابة عن «كيف» التي مستالمة بين الحين والحين. ومن ناحية أخرى لا يبعد إلى «الحركة» السريعة الملاحظة التي تظهر غالباً في قصصه التي احتار مسرحها الصين واليابان، أي أن الغالب على هذا النموذج الإيقاع البليغ نوعاً، والاتكاء على التحليل الذي قد يخلل لعدم وجود شخصيات ثانوية تصفه. وقد أنصفت فرجس بطله «العربة الأخيرة» في بلورة عقد يوسف النجار المشوه!

ولا يرى أن البدوي بلبل الكثير ليتخلص من رواية قصص هذا النموذج بتفسير التشكلم، فوقع بدوره في أسر شخصية الراوي - وهذا كان ثابتاً قاراً عند منطقة العزلة التي يصعب فيها رؤية الجماهير على حقيقتها، فلما أجبره الموقف على الخروج من قلوب والمناشئ - مع الفدائيين - لم يفهم أن ذلك كان دفاعاً عن النفس أمام الموت، وس لم جعل الناس في مثل عزله. أو فتنل لم يستمع أن يبيح حقيقة ضمالاتهم - مع أنهم كانوا متحسين - لما كان من بطله إلا أن لعنهم أو تشكك عليهم كأنهم في نظره لم يفهموا أنهم يدافعون عن بلدهم!

ولقد كان من الطبيعي - على كل حال - أن يطعم قصصه بأسباب من صراع مصر مع إسرائيل، إلا أنه لم يجد الكثير ليقله. وبعل قصة «الجواد والقلوس» في إطار الظروف المتاحة - مع أن بطلها كان ممن شاركوا في ثورة ١٩١٩ - هي أقصى مد وصل إليه فنه بوجه هام. ويؤدي الشيخ عبد الرحمن دوره المقرر له في حرب الاستنزاف، ولم يكن يغلو مظهره من توتر وسجاسة مؤثرين، ولاسيا وهو بطرد بندقته العنيفة - على ظهر جواد - الطائرة الإسرائيلية المهاجمة.

ومن الممكن القول هنا إن الوضع الاجتماعي المصري وحياة الاقتصاد المصري أيضاً كانا من ضمن الأسباب التي حددت رؤية البدوي. ولعله أراد أن ويرسم أن معظم المصريين - في تلك المرحلة - لم يكونوا يملكون نصيباً في حاصرهم، ولا استطاعوا أن يستثمروا المستقبل على غريبتون فيه أهم يحتاجون إلى صعب ساعات العمل المقررة عليهم لكي يرتفعوا إلى مستوى الكارثة.

والأما الذي كان يدفعه إلى التمزق والارتماء في أحضان روسانا وشرلوت وغيرها، أو في قصته «جلوة في الرماد» (٢٢٤) يحمل السطل معترها ويمشق طبيته؟

وبعبارة أخرى يستخدم البدوي بعض الأدوات الفنية - وهي حيل في صممة القصة ويقف بجناحها بحسن استنساخها - ليبيان بعض وجوه لانكسارات الحياة وامتداد الأزمة إلى بيوت الله نفسها (٢٥) بعد أن غرقت النورس وطرحته إلى الخصيص بكثير من القيم ، ومن ثم يتحلق عالم يصعب على البدوي فيه - بحق - أن يتحقق النفس البشرية ويتعرف أسس مواقفها السياسية كانت أو اقتصادية .

ومن هنا نفهم سر رفضنا واقعية البدوي ، لأنها ليست واقعية ! صحيح أن الواقعية ترفض أن تقول الحق كله ، إلا أن مقدار الحق فيها يلزمنا بأن نحس أنها لم تقل سوى الحق ، وهنا تكن مهارة الفنان الكبير ..

وكان في وسع البدوي أن يتنح بأعمال قصصية دفعها الأحداث إلى انبروز كرواية «الأرض الطيبة» مثلا أو «فونتامار» أو «الأخوة كرامازوف» أو «أنا كارنينا» أو حتى «إيفيتو» ورجال في القصر ، وعلى الصعيد المحلي أعمالهم - روايات كانت أو قصصا قصيرة - ثم أعمال نجيب محفوظ فيوسف إدريس مع أنه لم يتأخر في حياة البدوي

تقول إنه كان في وسع البدوي أن يتنح بمثل هذه الأعمال ، إلا أنه - ما يبدو - أوصد الباب أمام نفسه . وعبثا يزعم بعد ذلك أنه تأثر باللازني أو تشيكوف أو بعض الأنداز من كتاب القصة والرواية ، ذلك أن طبيعة قصصه وأسلوب صياغتها ورسم الشخصيات فيها وأخذه بنظام معين في تشكيلها بهدف عرضها العرس المناسب كل أولئك يعنى أن الآخرين كانوا في سياقاتهم المختلفة في واد ، وكان هو في واد آخر ، وإن كنا مسلم بوجود قدر مشترك بينهم ، لم يتنح هو - مع ذلك - بما كان يؤذن فيه بقاص عظم ، كالموت وقصبة لنصير ، بل احسن منه فكيف لنجاهل محمود البدوي الأوهام الأدبية على عصورها المختلفة ، وكتب معظم قصصه - إن لم يكن كلها - متكئا على ذاته ؟ ترى هل فعل ذلك الكبار من أمثال دوستوفسكي ولسجوى ويلزك ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ؟

أين وضعه إذا أبعده عن هؤلاء وعن الطلبة في حياتنا من أمثال البطلاني والطاهر وصنع الله أسئلة لا غمك إلا أن تتركها للزمن للإجابة عنها ، وأما نحن فلا نتصور أن محمود البدوي - على طول حياته - أتى بغير جديد .

#### • هوامش

- (١٧) من الكتب المصرية شامة للكتاب عام ١٩٧٧ في ٢٠٦ صفحة
- (١٨) صفحة ٥ وتلاحظ بصفة خاصة أن محمود البدوي حاول في هذه القصص أن يقدم بناء متأسكا ، وآية ذلك - إذا أسلفنا للصادق - بحكام عيوب القصة على أساس وجود ملاحظات لم تتعمق لها
- (١٩) في القصة القصيرة ٣٢ (الكتب كتاب رقم ٦٢٧)
- (٢٠) صفر الليل ١٣
- (٢١) السابق ٥٩
- (٢٢) الكتاب الذي من الدار الغربية لطباعة والشر
- (٢٣) ربيع مجموعة القباب الأخير ١٨١ - ٢٠١
- (٢٤) السابق ١٥٨ - ١٧١
- (٢٥) السابق ١٢٠ لا بعدها
- (٢٦) السابق ١٠٩ لا بعدها
- (٢٧) السابق ٥٩ لا بعدها
- (٢٨) ساء الخبيث ١٦ - ٢٥
- (٢٩) عنه ٣ - ٩
- (٣٠) عنه ٢٦ - ٣٧
- (٣١) عنه ٨٤
- (٣٢) يصعب ذلك ما أصدره قبل «العرة الأخيرة» عام ١٩٦٨ بالرغم من وجود بعض القصص الناجمة عنها وفكريا
- (٣٣) نحن مرحلة قصصية «الأصمى» في «رجل» التي أصدرها سنة ١٩٣٦ و «في القرية» التي وردت ضمن مجموعته «الكتاب الجلالة» والتي وظف فيها - ربما لأول مرة - القرية أو الحقل فيها بصفة خاصة لإبراز عنصرى القوة والخصوبة في عملية استمرار الحياة !
- (٣٤) فرقة على السطح ١٢٧
- (٣٥) نشرها إلى تحت والحبار «الوردة» في مجموعته «القباب الأخير» ص ٥٦

- (١) راجع : ١ في بين ٢٨ ، ٢٩ ط . المارم ، رقم ٣٣ من مجلة الميسرة دعب ل توضيح فكرته إلى أن مثل ذلك اليه فلا كور - وهو جوبز الأداة بريها - حصول سبب بان ولا تصل في القصة إلى مثل هذا بعد مرحلة طويلة في التجهيد والتجيب وكأنها المربوب الذي قال المارم عنه فيا زعم الرواة : إنه فطار كتبه وسودهم جلوا ١
- (٢) أصدرت في مايو ١٩٦٠ دار وور اليوسف ضمن مجموعة الكتاب النجوى في ١٦٢ صفحة
- (٣) صفحة ١٢٨
- (٤) ١٣٩ ، ١٤٠
- (٥) ص ١٧ لا بعدها
- (٦) لقة في الطريق ١١٣
- (٧) لقة في الطريق ٥٣
- (٨) تشبه هذه القصة المقارنة أيضا ، ولكن بعد بوليس ، فقد نمك سداد البطلة رجل هربت منه ، وبعد سقوطها على جامع المبرعات في قطار القريون ، مات في اليوم التالي في الشرطة ليشت على سماع بصفب النساء بالقتل بعد أن يفضي من وطره ، وكان هذا السماع هو الرجل الذي قصدها
- (٩) السلسلة ، ٨ في مجموعة عذراء ووحش
- (١٠) الشيطان ، ٢٤ في المجموعة نفسها
- (١١) فتاة من جنزا ، ١٤١ في المجموعة نفسها
- (١٢) تذكر ١٠١ في مجموعة نفسها والتذكر رجالة بيده جليا لإبراز زوج تولاه له فكانت من حبيب شعبي ضميمها الذي انتشرت
- (١٣) عدد ٢١
- (١٤) عدد ٢٨
- (١٥) أصدرتها مؤسسة أخبار اليوم ١٩٧٠ في ١٤٧ صفحة
- (١٦) صدرت في دار الشعب سنة ١٩٧١ في ٢٢٢ صفحة

# القصّة القصيرة

## نجيب محفوظ

- ١ -

يعرف القارئ العربي - وغير العربي على نطاق ضيق - نجيب محفوظ كاتباً روائياً ليس غير فقد شهر برواياته بدءاً من «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، وانتهاء برواية «الباق من الزمن» ساعة ١٩٨٧ ح ١. وكان قد بدأ حياته الأدبية بروايات تاريخية ثلاث تمثل بداية انصرافه إلى هذا الفن وعكوفه عليه بعد تردد بين الأدب والفلسفة طال فترة لا بأس بها في بداية حياته الفكرية (١) وقد عرفه الباحثون المتخصصون كذلك بهذه الشهرة على الرغم من علمهم بكتاباته في القصة القصيرة، بل غزارة إنتاجه فيها بالقياس إلى من شهر بها فحسب، كيوسف إدريس - على الرغم من مشاركاته الروائية الكثيرة في «العجب»، «والحرام»، «وقصة حب»، «والبيضاء»، و«رجال ولجان»، و«بيروك» ٨٠، وغيرها - ومحمود البندوي وأمين يوسف غراب وبجي حق وغيرهم.

ويبدو أن الفترة الزمنية الطويلة التي تفصل بين أول مجموعة لنجيب محفوظ - وهي - «همس الجنون» (١٩٤٤) - والمجموعة الثانية (فيها الله ١٩٦٣) فضلاً عن غزارة إنتاجه الروائي خلال هذه الفترة التي تربو على عقدين (حيث الأقدار - وإدريس - كفاح طية - القاهرة الجديدة - حان الخليل - زقاق المدق - السراب - بداية وساية - بين القصرين - مصر الشرق - السكرية - البص والكلاّب - السماء والخريف) وتعرف القارئ عليه خلال هذه «الفترة الروائية» الطويلة - هي التي تركت هذا الأثر الباقى من «رواية» في محفوظ دون غيره. (٢) يضاف إلى ذلك وسائل الاعلام المختلفة التي قدمت مؤلفاً «لثلاثية» و«القاهرة ٣٠» (القاهرة الجديدة) و«اللص والكلاّب» و«السراب» و«بداية وساية» في أعمال سينمائية عُرف لدى جمهور مشاهد في نطاق واسع. بعد أن ضاقت دائرة «الجمهور القارئ» أمام هذا الزحف المرقى في أبعاده الثلاث (المسرح والسينما والتلفزيون).

والوقوف على عناوين مجموعات - «همس الجنون» ١٩٤٤، و«دب الله» ١٩٦٣، و«بيت سي» السمعة ١٩٦٥، و«عجارة القط الأسود» ١٩٦٩، و«نحت المظلة» ١٩٦٩، و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» ١٩٧١، و«شهر العسل» ١٩٧١، و«الجريمة» ١٩٧٣، و«الحب فوق هضبة الهرم» ١٩٧٩، و«الشيطان يعظ» ١٩٧٩ - يحلنا نحاول التأمل في دلالة الاختيار من داخل كل مجموعة ودلالة التسمية من حيث مضمون العمل أولاً، ثم من حيث الفترة التسمية بالمرحلة التاريخية التي صدرت فيها المجموعة، على أساس أن الأدب العظيم يصدر بتلقائية تعبيرية في المقام الأول - عن وعي بهذا أو بغير وعي - وأنه يسوق - حتماً - إلى تفسير ما، لمرحلة ما، من مراحل حياة الفرد والكيان الاجتماعي على السواء.

حلمي بدير

وفصلاً عن مجموعة القصص غير المنشور في بدء حياة كاتبنا القبية ، فإن الجهد الأول الذي قدم منه بعض المنتقيات - الحيدة في ظنه - في مجموعته الأولى ، يمثل - في تصوري - مرحلة التجريب الأولى في حياته ، وهي مرحلة يبدو فيها جهد الاختيار بين «الإبداع» و «الكتابة النقدية» أو بين «الأدب» و «الفلسفة» - بحكم دراسته الجامعية .

وهذا الإنتاج الأول الذي حاوله في نهاية الثلاثينات لم يكن يبرزه عامل «ثقافة» في «القدرة» القبية فحسب ، بقدر ما كان في حاجة إلى ثقافة في طبيعة الأرشيف الفنية التي يمكنه الارتكاز عليها في هذا المصارع ، ولثلاثينات كانت مرحلة متوسطة بين نشأة القسبين القصص القصير والرواية ، وكان صراع الاستمرار لا يزال قائماً فضلاً عن «جهد التجريد» . ولم تكن محاولات الأولى في «مدرسة الحقائق» قد وجدت لها جمهوراً مشجعاً ، أو بمعنى أدق لم يكن ذوق الجمهور القاري قد استوعب ترك «عنائية القصيد» الموروث ، إلى واقعية فن جديد ، يتحد من الإنسان العادي نموذجاً له ، ويصطنع لغة العامة - أحياناً - أسلوباً حوارياً له ، ومع ذلك فإن حصراً يولوجرافياً لقصص نجيب محفوظ قبل مجموعته خمس سنوات<sup>(١٢)</sup> يعطينا عدداً لاقتنا من القصص التي نشرها نجيب محفوظ من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٤٩ تقريباً . وقد وصلت هذه القصص في مجموعها إلى أربعة ومبعض قصة قصيرة ، فبعضها فترة طويلة - سبياً - من حياته - عمدين تقريباً - قبل أن يعاوده التحين إلى لقصة القصيرة مرة أخرى ..

واختيار الكاتب لعنوان إحدى قصصه ليكون عنواناً للمجموعة تفيد مسبقاً ، لا يمثل دلالة غبية سوى وفوق المؤلف عند عنوان «حال» ، يحاول به جذب انتباه القاري إلى قصة ما . ونحن نلاحظ أن بعض المجموعات قد حملت عنوان قصتها الأولى على الرغم من أنها قد لا تكون أفضلها ، أو أقدمها تأليفاً ، أو أحدثها باعتبار آخر .. مثل مجموعة «همس الجون» و «ديا الله» و «تحت اللظفة» و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» و «شهر المصل» .. كما أن مجموعة «الشيطان يخطئ» لا تشمل عنوان إحدى قصصها وإنما عنوان مسرحية من فصل واحد تنتهي بها .

ولا جدال في أن نوعية انتقاء العنوان توحي بدلالة ما يصطرح في ذهن الكاتب من أفكار ، وهي أفكار في حاجة إلى أن تطرح للبحث ، وفي حاجة إلى تفيد وترتيب - أحياناً - وتنسيق مع غيرها - في أحيان أخرى . وكما نلاحظ نصيحاً كبيراً في «رؤية» الكاتب لواقعه ، وهي رؤية تتصنع من المقارنة - في مجال الإبداع الروائي الذي حظى بنصيب السبق في مجال الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية حول نجيب محفوظ - بين روايته الاجتماعية الأولى «القاهرة الجديدة» وروايته الأخيرة «الباقى من الزمن ساعة ج ١» ، نحظ تطوراً نحو تكثيف دلالة العنوان وانتقال من «المباشرة» إلى «غير المباشرة» ، أو بمعنى آخر اللجوء إلى العنوان الذي يعطي دلالة أعمق ، يمكن أن تتنوع من حيث النظر إلى العمل الفني نفسه ، ومن حيث ما يشهده لقاء «المتلقي» «بالمندع» ، لتصبح طبيعة ثقافة ووعي المتلقي عاملاً من عوامل اكتشاف جوانب جديدة من الإبداع «المضمون» أو «البنائي» في العمل الواحد .. نجد ذلك في

انتقال نجيب محفوظ من «المباشرة» في «همس الجون» و «ديا الله» إلى «الإيمانية الدالة» في «بيت سيء السمعة» أو «الشيطان يخطئ»

وما يسحب على عناوين المجموعات ، يتسحب أيضاً على عناوين القصص ، على أساس أن الأولى جزء من الثانية ، وعلى أساس أن العنوان في الحالتين جزء من «تكوينات الأفكار» الداحية ، وبمعنى آخر فإن العنوان هنا وسيلة لإعانة «المتلقي»<sup>(١٣)</sup> أو تقريره من عام الكاتب

ويتضح من بعض قصص المرحلة الأولى - مرحلة لتجريب - مدى «التقريرة» في معالجة بعض القضايا ، ومدى تمتع الكاتب - من وعي - على حركة مجتمعه من ناحية ثانية ..<sup>(١٤)</sup> ، وكلاهما من سمات مرحلة التجريب عند كاتبنا حتى في مقالاته الأولى وروايته ، فيما نجد نوعاً من الاندماج بين العنوان ومحتوى الأفكار في قصص المرحلة الوسطى والمرحلة المتطورة التي تمثل إنتاج السنوات الأخيرة . ويميل نجيب محفوظ إلى أسلوب «الإضافة» في اختيار عناوينه ، من مثل : «همس الجون» - «ديا الله» - «تحت الأمومة» ، وذلك ظاهرة تصاحب أعماله الأولى ، في قصص مثل : «عن الضعف» ، أدلة الاتهام ، وأعمال الأخيرة : «نور القمر» ، أهل القمة ، صاحب الصورة ، أهل الهوى ، وإن كان الاتجاه نحو استخدام «الجملة الكاملة» مثل «الشيطان يخطئ» موجود أيضاً منذ البدايات في : «بحث عن زوج» (١٩٣٧) ، «غاب اللفظ» (١٩٤٢)

وعلى الرغم من الانتقال في عناوينه بين «المباشرة» أو «التقريرة» و «غير المباشرة» أو «الإيمانية» ، إلا أن نجيب محفوظ لم يصبح إلى استخدام الكليشيات الرومانتيكية التي كان قد شاع استخدامها في القصص القصير أو الطويل ، في مرحلة ما بين الحربين ، واستمرت حتى منتصف الستينات على وجه التقريب ، وهي كليشيات تعقد «المتلقي» الإحساس بالحداثة في العمل الفني ، والشعور بأنه أمام بعض الحكايات المخرجة .. التي لا تتبع من واقع محيط به أو يتعامل معه<sup>(١٥)</sup>

وقد تنوع حجم القصة القصيرة عند نجيب محفوظ تنوعاً يتراوح بين قصير يصل إلى أربع صفحات (درج بعض الباحثين على حساب حجم القصص بعدد كلماتها) ، وطول يصل إلى سبع وتسعين صفحة ، كالمعارق بين «بدلة الأسير» (همس الجون) و «حكاية بلا بداية ولا نهاية» . وهذا التنوع لا تسم به مرحلة من مراحل حياته الأدبية ، ولكنه تنوع صاحب حياته كلها منذ محاولاته التجريبية الأولى ، حتى محاولاته التجريبية الناصجة الأخيرة . مع ملاحظة أن إبداع نجيب محفوظ يتم بالتجربة المتجددة مع كل مرحلة من مراحل إبداعه ، وهذا ما أتاح الفرصة أمام الاتجاهات النقدية في الأعين النقدية لتتجه من طريقها إلى إنتاجه ، بين تفسيرات اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية ، أو تقسيم مراحل إبداعه إلى مرحلة تاريخية وأخرى اجتماعية وثالثة نفسية . أو تقسيم إنتاجه وفقاً لتيارات مدعية أدبية أو بدويولوجية ، فهي رمزية أحياناً واقعية أحياناً أخرى بل رومانسية في بعض الأحيان ، وهي مجيبة مرة ، وبسارية مرة أخرى ، بل ماركسية في غيرها

ولم يتدخل حجم القصة القصيرة هذه في تركيبة مضمونها ، أو العكس ، فلم تكن طبيعة المضمون سبباً في حجم القصة القصيرة هذه وأقل أن هذا التنوع راجع إلى عدد من الأسباب قد يكون من بينها نوع وسيلة النشر ، فمن المعروف أن كل إنتاج نجيب محفوظ القصص القصير بشرى الصحف ومجريات قبل أن يجمع في مجموعات ، وقد حظى الملحق الأدبي بالأهرام بنصيب وافر من هذه القصص ، بل بعض الروايات بدءاً من بداية الستينات (نشرت ملحة الحرافيش سلسلة مجلة أكتوبر ابتداء من العدد الأول لصدورها سنة ١٩٧٦) حتى «الباقى من الزمن ساعة» من أول يناير ١٩٨٢ إلى ٢ إبريل ١٩٨٢ (وقد نشر في آخره الأخير من هذه الرواية إلى تمام القسم الأول منها وبليه قسم ثان)

وقد يرجع سبب ذلك التنوع إلى طبيعة التغيرات الهيطة في اتجاهاتها المتنوعة ، وقد يرجع - وهو الأكثر أهمية - إلى طبيعة الرؤية ، من حيث نوعيتها ومدونها ، ومحتواها ، خصوصاً أن رؤية نجيب محفوظ تتكاتف فيها محمولات متنوعة تنبع من إدراك متميز لحركة الواقع بكافة أبعادها .

ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من قصصه القصيرة الذي يصل في مجموعه إلى حوالي مائة وخمسين (وهو ما نشر في مجموعات فقط دون العدد الآخر الذي لم يشر في مجموعات ولم يعد إليه بنقيح أو غيره بعد نشره أول مرة في بداية مرحلة التجربة الأولى) . يتراوح بين العشر وعشرين صفحة وهو ما يميز طبيعة حجم القصة القصيرة هذه ، وهو ثبات لم يتأثر بأنواع القصص القصيرة القصيرة - خصوصاً يسمى بالأقاصيص - الذي عرف في بعض أعمال بعض لعلامه الغربيين<sup>(١٧)</sup> و تنتقل إلى عدد كبير من كتاب القصص الجديد في مصر والعالم العربي<sup>(١٨)</sup>

• • •

- ٢ -

وبلاحظ في متابعة إنتاج نجيب محفوظ القصص أنه يتنوع بين قصة قصيرة ورواية وفقاً للتسميات التي تحيط به كإنسان يتعامل مع واقعه بوعي ، فلاحظ أن فترات الإبداع الروائي تختلف عن فترات إبداع القصص القصيرة .. فنجد أن القصة القصيرة هذه تزدهر على ثلاثة مراحل

- مرحلة تجريبية أولى وتمتد بين سنتي ١٩٣٢ و ١٩٤٧ .
- مرحلة نضج ثانية وتمتد بين سنتي ١٩٦٥ و ١٩٧٣ .
- مرحلة تطور ثالثة وتبدأ مع سنة ١٩٧٩

ومن المتوقع أن يجد هذه المراحل الثلاث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الواقع الاجتماعي وحركة التاريخ ، وهو ارتباط يميز إنتاج نجيب محفوظ الروائي والقصص على السواء . ولذلك نلاحظ شدة تعاقب بعض الأفكار فيه وإحاطتها في فترات هي - عادة - فترات مدتها يتعلق بحركة المجتمع ، وهي أفكار لا يجد مناصاً من التعبير عنها سريعاً في هذا لشكل الفني المسجع ، لأنها لا تخضع لانتظار الإبداع الروائي ، الذي يمر - عموماً - من إطار النص الكامل مجموع التصاعلات الحياتية اليومية وهذا فإن المراحل السابقة تتحللها مراحل الإبداع الروائي والطويل بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٦٥ وبين سنتي ١٩٧٣ و ١٩٧٩ ..

(هذا مع ملاحظة أن نجيب محفوظ بعد الخمسينيات كان إنتاجه يشر أولاً بأول ولم يكن يتظر الناشر طويلاً) . وتعتبر القصة القصيرة عند نجيب محفوظ - مع ذلك - من موقف فكري متكامل من خلال حداثته بناء العمل الفني جميعاً .. والذي يؤكد هذه الحقيقة أن نجيب محفوظ لم يحدث أن حكى لنا حكاية .. ولم يحدث أن شغل يحدث ما «لظروقه» أو «لغرابه» أو «لامتاع» أو «لنسلية» أو «لترجية» وقت «مرح» .. فالحديث عنه جزء من بناء فكري متكامل ، لا تكفي قيمته في ذاته . أو في إطاره الخاص ، وإنما تكفي قيمته بالقياس إلى أحداث معاصرة ، أو إطار فكري يحيط به . ولهذا نحن نلاحظ تدرجاً كبيراً في «تكتف» الرؤية عند نجيب محفوظ من عمل إلى آخر ، بحيث تصبح دلالة الفكرية - عنده - أكثر كثافة في أعماله المتأخرة منها في أعماله الأولى . وهو ما نلاحظه من القراءة النقدية لبعض قصص «شمس الجبل» مقارنة ببعض قصص «السيطان يعطى»

ولا ينتهي عذاب الإنسان وعناؤه في قصص نجيب محفوظ ، وهو لا يستطيع أن يكتب في غير هذا ، ربما إحساساً منه بالمظلمة الشديدة التي يرى غيره من الكتاب يقع فيها ، فهو يصور مأساة الشعب الذي عذرت به «ذات الشعر الذهبي» ، ويحس بمسؤوليته ككاتب لا «كلاعب أكروبات» هذه التسلية وإظهار البراعة في التعبير عن حكايات الحياة من المراهقين ..

ويمكن تتبع فكرة هذه القصص «لطفل» - «شمس الجبل» - «دنيا الله» - «سوق الكانتر» - «بيت سيء السمعة» - «أهل القمة» - «الحب فوق هضبة الهرم» .. لرى كيف تطور المحتوى الفكري عند كاتب حول إطار واحد وهو «السرقه» ، فوعيتها وكعبيتها وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع ، وموقف الهيئة الاجتماعية في كل حالة من حالة ، ووعي هذا رؤية الكاتب النابعة من إدراكه الواعي بمحتوى السرقه في «الطفل» من حيث هي قوت الفقراء ، ومن حيث هي تمرد يحتل به البعد الاجتماعي بغيره من الأبعاد في «دنيا الله» ليتم التركيز على رعاية السلطة لها في «أهل القمة» (وهذا التعبير ينطوي على معنى عميق عند نجيب محفوظ في فترة تنافس فيها تعبير «أهل الثقة» و«أهل الخبرة» .. وبه قصة قصيرة مطولة تحت عنوان «أهل الهوى» نشرها على جرائد في العديدين الأول والثاني من جريدة «مابو» ١٩٩١)

«ولطفل» أو «طه سنقر» حتى مفهى أبوه لص وأمه تسرق الدجاج .. «دعهم إبراهيم» - في «دنيا الله» ساعى في مصحة حكومية يستولى على رواتب الموظفين ويذهب إلى الإسكندرية مع «بانعة البانصب» - ليعق الرواتب معها ويستسلم بعدها ليكون ما يكون وفي «سوق الكانتر» تسفل «الجاكنة» من يد لأخرى - لتشت - في دورابا - «القص» - الحقيق ، وفي «أهل القمة» تنشر النصيحة تحت «قواتل الانتفاخ» وفي حكايتها ، ولا يصير المحتوى في كل الحالات وإن اختلفت مقاييسه ومطاييره الفكرية

وستطرح - بالمثل - أن نجد مثل «اعلم» عند نجيب محفوظ وصحة في بعض قصصه القصيرة - كمهرب من واقع لا يحقق ثباتاً واحدة من مثاليات المدعى الإنساني - (أنظر «زعبلات» ومعري الخيم فيه -



و«جعل والعسكري» في مجموعة «فنيا لله» ثم «حلم» في «حجارة القط الأسود» و«الساعة السابعة» في «الحب فوق حصبة الهرم» ثم تكثف «الرؤية الفنية» في «رأيت غيا يرى الثامن».

ولا يتوقف الإطار الفكري عند كائنات من النوع من مرحلة إلى أخرى، ويوضح نموه أبعاداً جديدة، وتصبح الرؤية الفنية عند، لتتوسع بين مرحلته الثلاث نوعاً ثرياً بناءً

وإذا كنت نطقت على المرحلة الأولى عنده «مرحلة تجريبية أولى» فلاها شهدت البسور الأولى لأكثر أفكاره التي تمت بعد ذلك في قصصه ورواياته.. وهو ما تجلده في هذه المباحة العريضة في عالم القصة القصيرة، والتي وصلت في مرحلة «ممس الجون» إلى حوالي أربع وسعين قصة. عرك حلاها الكاتب الأفكار والأسلوب واللغة، وحاول أن يطرح أشكال القصة المختلفة لقبول محتوى في يريد التعبير عنه ولهذا لمرحلته الثانية والتي عاها بعد عقد من الزمان تظهر لنا كاتباً متمرساً للقصة القصيرة، يتعامل مع محتوى وشكل لا يقبله غير هذا النوع، وهي - أيضاً - مرحلة تجريبية وسط تسلم إلى مرحلة ثالثة. تبدأ بعد سنة ١٩٧٩ في «الحب فوق حصبة الهرم» وقد اكتملت وسائل «التكثيف»، وتفوقت «الرؤية» على وسائلها.. وتدفقت بعض قصصه بقدر كبير من الوعي الفني المتحرس

ولا جدال في أننا أمام كاتب «يتبنى» انتماء كلياً لمصر ومجتمعها. وهو يتبنى لأكثر أجيال مصر «القديمة»، وامتازة كلياً «ببنو كنزيمة» حب في مصر، تبدو في كافة ما يكتب، رغم أنه أبدأ لم يصريح موقفاً ذلك وقد تشرب «مصرية» منذ طفولته.. فلما مع ثورة ١٩١٩.. يبدو واضحة في عيونه فقد كان في الثامنة من عمره وقتها.. وعرف الحزن على الموتى (همى في الثلاثية) كما عرف الحزن على بعض الأحياء

«ومثالية» يجب محفوظ في قصصه القصيرة لا تنجح العريضة «بلندية» كما تنجحها رواياته، وهي «انثائية» لا تترك مجالاً لافراس «لواقعية» أو «المرربة» أو «الرومانتيكية»، إذا أنها «توظف» هذه المذاهب جميعها «كوسائل» لإبرارها، والمكوف على مصورها ومحتواها ومناحها.

«فدنيا لله» مزيج من خيال الرومانتيكية، ومرارة الواقعية، واستسلامية الرمزية.. فهي حلم لم إبراهيم أن يتم بما ظل محروماً منه حيله حياته، مال وفناء صمراء الشمر والمال ليس له فهو مجموع روائب الموظفين في شهر، والفتاة ليست له فهي لغيره وقتاً تريد. وهو حلم يتحقق دون نظر لعاقبة، وهي واقعية مرة مثل حياة عدد كبير من الأفراد يمثلون في الموظفين الذين ضاع منهم راتب شهر وكيف تكون حياتهم بسبب ذلك، بل ما يمكن أن يترتب على ذلك لعدم من الأشهر. وهي مرة كمرارة حياة «عم إبراهيم» ومرارة حياة الصبية باتمة ابصبيب والحسد، وهي مرارة تعقب الحياة القاسية لهذا السارق الذي كان كل دمه أن أراد أن يعيش بعض الوقت في أعريات أيامه، فلم تنجح له الحياة هذا إلا من خلال السطو على أملاك الغير، المال، والفتاة. وهي استسلامية الرمزية كحياة عم إبراهيم.. والرمزية هنا تثيرها كلمات فالها بعد أن دخل مسجد أبي العباس.. وصلى ركعتين تحية للمسجد ثم

جلس موليا وجهه نحو الحدار. كان يعالي حزناً جليلاً ويأساً رائعاً وناجى ربه هامساً - «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل لي كل مكان. صغيرة وجعيلة وشريرة أيرضيك هذا؟» وأبناي أين هم أيرضيك هذا؟. والعالم يطاردي لا شيء إلا أني أحبك فهل يرضيك هذا؟. وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة أيرضيك هذا؟. وأجهش في البكاء. ولما أخذ يصعد عن الجامع فاجأه صوت ينادي، عم إبراهيم، فالتفت منهشاً بلا إرادة فرأى جياراً يتقدم منه في ظفر ونشف فأدرك من منظره أنه محترفون مستسلماً قبض الرجل على مكبه وهو يقول

- أنتنا في البحث عنك الله يصبك.  
- ولما وجده - وهو يسرق أمانه - مستسلماً حمير العنين قال  
- تقدر تقول لي ماذا دفعك إلى تلك القطة وأنت في هذا العمر؟  
اجسم عم إبراهيم، ثم رفع أصبعه إلى فوق وهو يغمغم:  
- الله..  
ندت عنه كانهلة<sup>(١١)</sup>

هذه الكلمات تغلب الغنى السابق رأساً على عقب، وتترك عدد من علامات الاستفهام الكبيرة التي تحاول تفسير كنه الحدث، ودلالته. ولا شك أن هذه «الانثائية» تكس ورء تعدد التصورات بين الواحد، حيث تتمثل رؤية من نوع ما لكل منق منها ثابته تنظورات النابعة من طبيعة الثقافة والتفكير، ولهذا فلا يستطيع إزاء أعمال مجيب محفوظ أن نجزم بتفسير دون آخر، خصوصاً في الأعمال التي تتناول المرحلة الثالثة من مراحل إبداعه القصصى.

وتكس «الانثائية» الصادقة وراء انتماء عيشية «هتري أو احتير المادح أو المفردات» يجد ذلك في البحث عن «رعلاوى».. حيث يبدأ البطل في البحث عنه. لأنه «ولى صادق من أولياء الله» وشباب المصوم والمتاعب»، ويقوم بسؤال:

- الشيخ قرىحان جعفر. وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالهاماه الشرعية.. ترك الحى وأقام بجاردن سيقى.. ومكتبه بميدان الأرهاى  
- صاحب محل ليح الكتب القديمة الدبية والصربية.. وكان فينا ضيلاً كأنه مقدمة رجل برع البرجوى

- شيخ حارة الحى  
- حسين الخطاط بأى الغلام.  
- الشيخ جاد اللبس المعروف بالضمكشية.  
- الحاج وسر السورى غانة النعمة بشارع الأبقى.

يتس كل من يجرهم البحث إلى الدين بشكل أو بآخر، فهم إما «شيخ» أو «حاج».. ونكهم «متصوف» بالدين محب، «الأول» يتحول إلى «جاردن سيقى» وميدان الأرهاى ليحجر في المتاوى والقضايا الشرعية، ويتاجر الثاني في علوم الدين والتصوف، والثالث شيخ «يعرف»، ولكن معرفته لا تتعدى تتبع أحوال الناس في «الحارة»، ويتاجر الرابع في اللوحات الدبسة بيط «أسماء الله» «والرسول»، والخامس «شيخ» في «الأخاى».. والسادس «حاج» ترى يؤدى طفوسه كل ليلة في «حالة».. وهم جميعاً يتمون سكتاً

وولاء لمصر القديمة : خان جعفر ، ربح البرجاولى ، أم الغلام ،  
المنكشية شارع الأبي وهم - جميعاً - لا يستطيعون تقديم العون  
لصاحبنا ، لأنهم لا يملكون تقديمه . وهم - جميعاً - يظنون أنهم  
يعرفون زين زعلوى ، وهم - جميعاً - يدلون صاحبنا على مكان  
لا يثر عليه فيه . و «الحاج ونس» هو الوحيد الذى يراه زعلوى ،  
لا يلتقي به إلا وهو فى حالة سكر تام . كما أن «الحاج ونس» لا يحدث  
إلا من يشركه الشراب .. ولا يحضر «زعلوى» سوى فى غيرية  
«سكر» البطل . ولكن زعلوى يشفق عليه ، فلا يرى البطل ما يراه  
إلا وهو فى حالته تلك

وليس فى قصة كهذه حدث ، كما أنها ليست قصة «مخترة» بل  
«التسبب» . وليس لها «مؤدج بشرى» لا نفعه ، ولا نراه يعايشنا ..  
ومع ذلك فلا نستطيع أن نتق على مغزاها أو مدلولها . وهى قابلة لأكثر  
من تفسير ، وهى «واقعية» ، «ورومانتكية» ، «ورمزية» ، «وجودية»  
بل «عشبية» . ويستطيع كل من تلق أن ينظر إليها من هذا المنظور أو ذاك .  
ويستطيع من خلالها أن يطرح أكثر من سؤال ، وأن يبحث عن أكثر من  
جاية .

والرمزية وحدها لا يمكن أن تكون نصيراً لعالم محب محفوظ فى  
قصصه القصير على وجه الخصوص . ولنا من نماذج ما يؤيد أن مفهوم  
«الرمز» وحده لا يصلح مدخلاً لعالمه ، يمكن تفسيره من خلال . وأظن  
أن البديعية الأساسية فى مجال «الرمز» أن يكون هناك «اتصال» بين  
«المتلق» و«المدع» ، وأن تكون وسيلة الرمز واضحة للطرفين ، بل أن  
تكون «الممرورات» معروفة بينها على الأقل . فما أن يترك «المخبر»  
للإجهاد مختلف من متلق لآخر ، فذلك أمر يقضى إلى ضيائية لا تحلها  
الرؤية الرمزية ، من قريب أو بعيد .<sup>(١٠)</sup>

ولعل الموقف من «المدعية» بالنسبة للقصص القصير هو الذى  
يحدونا إلى الأخذ «بالانتمائية» ، لا باعتبارها العوض من اتجاه من  
الاتجاهات المذهبية ، ولكن على أساس من اتساع دائرة الإحساس  
بالواقع المعيش ، وشمولية النظرة النقدية لهذا الواقع ، وتعدد وسائل  
التعبير عنه ، بدرجة قد تتساوى فى العمل الواحد .

وأهم ما يمكن أن نتوقف عنده فى قراءتنا لقصص نجيب محفوظ  
القصير فى المرحلة الثانية ، قصصه «سوق الكائنات» و«سائق القطار»  
من مجموعته «بيت مئى» السبعة . ثم «نحت المظلة» من مجموعته  
«نحت المظلة» و«تحقيق» من مجموعته «الجريمة» . وهى مجموعة  
تشمل بدء المرحلة الثانية سنة ١٩٦٥ ، وانتهاءها عنده سنة ١٩٧٣ .  
وهى كذلك مجموعة يحتاج تأملها إلى قدر كبير من التركيز والتأمل ، وقدر  
أكبر من نوعى «بانائية» نجيب محفوظ الواعية بواقعه .

فى «سوق الكائنات» يعرف «حسونة» و«رمضان» و«شكل»  
و«عطية الحلوى» و«عبدون الرفاء» و«الوجه» والقصة تدور  
حول «جاجة» تذكرنا «بمطبخ جوجول» يسرقها «حسونة» من  
«شكل» ويبيعها «لرمضان» البائع فى «سوق الكائنات» . ولا يعلم أنها  
تحتوى عن «نعب العمر» ، ولكنه يعلم بذلك من أصوات عراك  
«شكل» و«روجه» ، فتبدأ عملية تعقب للجاجة ، عند رمضان الذى

يجبره أنه ناعها لعطية الحلوى الذى أرسلها بدوره إلى عبدون الرفاء  
وعندما يصل حسونة ورمضان إلى عبدون ويصلون إلى «نعب العمر» .  
يكون شكل قد سد باب الدكان وخطف المبلغ من يدهم قبل اقتسامه  
ولكنهم سرعان ما يحاصرون البوليس ليقادهم جميعاً إلى القسم . ثم  
ينتقل المكاتب إلى هناك ليرينا صاحب الجاجة الحقيقى ، الوجه الخطى  
من سيارة مرسيلىس :

«ومنى الوجه على سيف الضابط بنظرة امتنان ونعم :  
- همة عظيمة حقا !

فقال الضابط بلهجة ساحرة وهو يطمعه بنظرة ذات معنى :  
- أرجو أن تكون فى موضعها !

ولقى الوجه وتأكدت ظنون طالما ساوره ، ولكنه كان شديد  
الخطر ، وعلمه أن يستزيد من هذا الخطر مستقبلاً ، واستطرد الضابط  
قائلاً بلهجة الساحرة :

- مبارك عليك ! المال الحلال لا يضيع . . . !<sup>(١١)</sup>

وهذه الفقرة تطرح وراءها سؤالاً .. من السارق ؟ ومن  
المسروق ؟ وما المسروق ؟ وهى أسئلة ليس لها إجابة ، ولا فلول  
المشهد الذى قد يفكر متلق فى بذله للوصول لإجابة عليها يكون محدداً ،  
إذ أنها من هذا النوع من الأسئلة التى لا يتعدى دورها تفتيح الأدهان ،  
وإثارة الانتباه . وهنا يمكن للمفسر الحقيقى لمثل هذا النوع من  
القصص ، السادج الحدث الذى يعطى انطباعاً أولياً بسطحية محتوى  
يمكن أن يكون محوراً لحدث يقع كل يوم ، وفى أى مكان ، فى مصر  
أوفى العالم ، فليست فيه خصوصية زمان ما ، أو مكان ما

وعندما نحاطب الضابط «شكلًا» «أفئتنا أسيرها كاملاً الله  
يتبعك» .. إنصرف الذهن إلى جملة مشابهة قالها «المهر» «لم ابراهيم»  
فى «دنيا الله» «أفئتنا فى البحث عنك الله يتبعك» .. وهى «جملة»  
تجلب الذهن إلى مقارنة بين الحالين .. «فالمال» المسروق ليس لأحد  
معلوم فى «سوق الكائنات» ، وهو روائى المظهرين فى «دنيا الله» ، مع  
ملاحظة دلالة انتهاء اسم القصة فى الحالى وعلاقته بالحدث ، كما أن  
المهدف من السرقة مختلف وإن كان «الحرمان» و«الحاجة» وراء  
الحدثين . ويمكن أن تكون نهاية «دنيا الله» نهاية منطقية ، أما نهاية  
«سوق الكائنات» فقد تركت علامة استهزاء واضحة ضخمة حول ما  
يعبره الضابط عن هذا الوجه ، وما علاقة هذا الوجه بجاجة بالية بـ  
«نعب العمر» .

وبعد فى «سائق القطار» تركيبة تحتاج إلى تفسير يوضح علاقة  
العنوان بالمصنوع ، ودلالة المصنوع ومحتواه ، خاصة مع تكرار جملة  
«أنا هو أنا» التى قالها «الصقر» ، وهو أحد المسحورين «بالقطار  
الديول» ، ثم يفرها «عبد القهار» سائق القطار رداً على المعنى ، ثم  
يختم بها «الصقر» حديثه الذى وجهه إلى صاحبه فى نهاية القصة

ويشتمر الكاتب «هايم» الدائم فى هذه القصة ، كما استمره فى  
«حفظل والمكرى» ، وكما عاد أخيراً لاستثماره على نطاق واسع فى  
«رايت فيما يرى النائم» . والحلم يبدو كعلم «زعلوى» ليس منفصلاً

عن الحدث وإنما هو مكون منه ، والثالث يشر بما يحيطه منظوره «كأنهم» وهذا ما يصر لنا اقتران صورة «عبد العمار» السائق بصورة المحور التي ألحقت على صاحبنا في يومه كنتيجة لا واعية لرؤية المختلين في النقاش - «الصفير والندب» - وهما الإسمان اللذان تمثلا له - قبل أن يستغرق في يومه - لهدبن الشخصى ، على عكس ما كان يبدو عليه حال رقيقتها الحسناء ، التي تمثل له حسنها في يومه ، وهي غافرة منها ، وكأن لا وعيه يريد لها الابتعاد عن هذين اللذين لا يتواءمان - من حيث تكويهما - مع طبيعتها

والحلم في هذا الحدث لم يتوقف عند حدود الكاينة التي يجلس فيها هذا العدد الضئيل ، ولكنه حلم استرج يحززون آخر من عزونات لا وعيه . تحول فيها الصوت الأجنس إلى صوت «عبد العمار» السائق ، وأصبح تجسيدا للركاب جميعاً ، ولا شك أن نوعية الكلمات التي سمعها في يومه منها هي التي جعلته يرى فيها «الحوى» الذي يستشبهه الوعي وبسببه «حدة في النقاش» . ييبا يجرده «اللاوعي» ، فيصبح جوناً وخروجاً من «العقلانية المنطقية» . ولهذا فإن انعكاس اللاوعي جعله يشعر أن صاحبنا «يسوق» القطار إلى نهاية غير معلومة ، وهي نهاية مدمرة ، وهي نهاية لا تستجيب في فورانها الذي يتطور سريعاً خلفاً وراءه عدداً كبيراً من الرواسب ، تمثلت في القطار على شكل لأشجار وأعمدة التلويح التي تمر سريعاً بعد اندفاع السائق بلا توقف وعندما تقع الوقعة ويحدث الصدام المدمر يصحو من يومه وقد ظن أنه صرخته قد أزعجت كل من حوله ، بعد أن كان «سوق السائق» قد انتقل - كالمعدي - إلى بقية الركاب ، بل إلى المفتش الذي أخذ يصرح ويستم «عبد العمار» هذا الذي لا يقيم ورناً للذين أو لأنيابهم أو دوايح .

و «تجريد» الحدث على هذا النحو يجعلنا نتساءل : ما الحدث هنا ؟ أهو الحدث في الواقع ؟ أم الحدث في الحلم ؟ . الحدث في الواقع - إذا ما انفصل عن الحدث في الحلم - لا يبدو حدثاً ، بل هو مجموعة من الجمل المتبادلة بين ثلاثة أشخاص حول موضوع غير محدد ، وحول أشخاص بلا ملامح ، كما أن الحدث في الحلم غير مكتمل ، فانقطاع يسير والسائق قد جن والصدام المروع لم يحدث إذ يصحو الراكب قبل وقوعه . إذن فلا يمكن أن نمرل الحدث في الواقع عن الحدث في الحلم ، كمشاهدة لتصوير مغزى يهدف له الكاتب .

وهذا النوع من القصص هو الذي يثير لدى الملتقى التساؤل - دائماً - عما إذا كان هناك ضرورة لوجود حدث منطقي يقبله العقل في هذا النوع من القصص ؟ ألا يمكن أن يتحول الحدث ليصبح الملتقى جزءاً مكملًا له ، ليس في الواقع ولكن في إطار التعامل مع النص . وهذا ما يجعلنا نطرح تصور آخر للعملية الإبداعية . نحاول الإجابة عن هذا التساؤل - ما قيمة النص عمرو عن الملتقى ؟ بل ما قيمة النص مع مبدعه وحدهما بعيداً عن ملتقى . من أي نوع ؟ . هذا التساؤل يؤكد عدى حقيقة - قد أصبح بديهية - أن النص لا يكتمل - مصموماً ومشكلاً وأفكاراً - إلا من خلال الملتقى - وهذا أيضاً ما يصر لنا رفض الناقد لأي تصوير نص من المبدع ، على أساس أن محاولة المبدع تصوير «نص» عملية تشويية لا تحسب . إن التصوير يأتي من ملتقى على درجة من الوعي ،

ولهذا فإن العملية النصية ليست مجرد البحث عن جواب الخوة والرداعة في النص ، بقدر ما هي عملية تكمة للنص وإعطائه أبعاده لئى تعتقد فيه بعمل عن «روية الملتقى»

وإذا كنا لا نطلب من القصة «حدثاً منطقياً» أو «حكاية» من أي نوع . فإننا لا نرفض «إيحائية» تثيرها بعض القصص مثقنة الحكمة والمحتوى ، ونترك للملتقى حرية التعامل - من منظوره - مع النص ، ولهذا نحن نجد في هذا النوع من القصص ما شاع - ابتدأاً - من رمزية ..

ولا شك أن «الحلم» يشكل «روية» غاية في الأهمية في إنتاج مجب محفوظ القصير على وجه الخصوص . وإذا كان «الحلم المباشر» يتمثل في بعض القصص التي أشرنا إليها (وفي «حلم» من مجموعة «خسارة القط الأسود» وعلى نطاق واسع في «رأيت فيها يرى الثام» ) . فإن «تحت المظلة» في المجموعة التي تحمل اسمها .. لا يمكن أن تكون من قبيل «الحلم المباشر» أو غير المباشر بأي حال من الأحوال ، ولا يمكن أن تكون سوى «حالة» أقرب إلى «الشاعرية القائمة»<sup>(١)</sup> تمثلت فيها عناصر «القتل والرقص والحلب والوث والرعده والمطر» على حد سواء

وقد عبرت هذه القصة - في تصوري - عن حالة الكاتب ، وهي حالة تواكب - أو تترتب على - متغيرات تاريخية واجتماعية مصاحبة ، فكأنتمت فيها للرؤية تكانفاً شديداً ، بل تدخلت العوامل المؤثرة في حركة المجتمع . وتناكبت ، وتدخلت في صنع هذه القنائة الشديدة التي تمثلت فيها «بكسة» الذات الإنسانية إلى درجة يستحيل معها كل شيء : السرقة والقتل والفحش والزنا ، والاحتبال واللامبالاة تحت المطر أو تحت المظلة

وهذه الصور المتتالية المتعاقبة التي أثارت دهشة «المتفرجين» - وكانوا كثيراً - لم تثر الحندى المستظلل بيات إحدى البنيات خورف المطر . وعندما خطر له أن يؤدي دوره . لم يجر وراء «النص» أو وراء الفعل الفاصح في الطريق العام ، أو خلف السيارات المتصادمة ، أو حمارى القبور ، ولكنه واجه المستظلي «تحت المظلة» من «المتفرجين» السائلين ، وصوب نحوهم بتدنية ليرديهم جميعاً قتل ، ليطلق هذا السؤال «الحال» وراء كل عمل من أعمال نجيب محفوظ القصيرة - وقد بدأ السؤال سادجاً - ونخطر لكل ملتقى سداجته بعد كل قراءة ما الحدث في هذه القصة ؟ وما مفرها ؟

ولا جدال في أن هذا النوع من القصص قد أسقط جداراً هائلاً كان يحول دائماً بين الفنان وبين عمله ، أعنى هذا الحدار الوهمى المسى «بالحدث» . وأثبتت بعض القصص عند نجيب محفوظ ، وعند بعض الروائيين العالميين ، أن الحدث الحقيقي يمكن أن يكون «اللاحداث» في الواقع ، ويمكن أن يكون تكبهاً شديداً للرؤية . على الكاتب فيه مهمة خلق نوع من «التواصل» بينه وبين «جمهور ذكى» ، ليس من نوع جمهور يبحث عن وسائل «النسبة» أو «ترجية أوقات الفراغ» .

لقد أصبحت القصة عند نجيب محفوظ عملاً فكرياً له عطره ، وله أيضا هذا النوع من الجمهور الذكى .. الذى يستطيع أن يضيف البعد

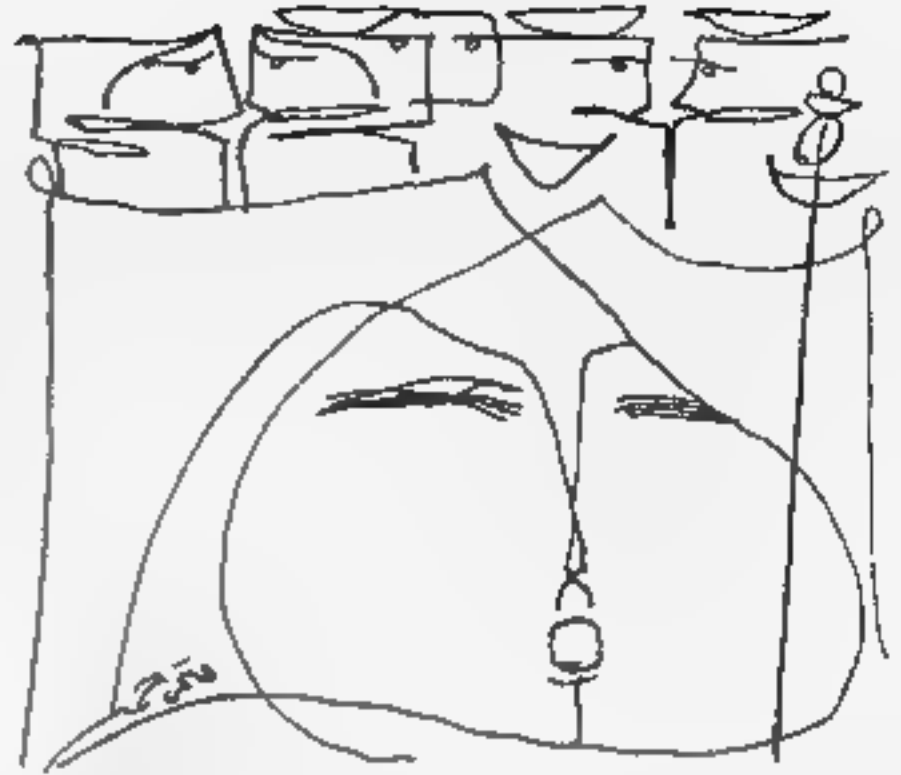
والبراءة ، والبحث عن العدل كمطلب حيوي من مطالب المجتمعات البشرية . ويضاف إلى ذلك ما هو أخطر من هذا كله ، وهو أنه لم يقل شيئاً مباشراً أو غير مباشر ، تصريحاً أو تلميحاً حول أحد هذه الفروض المطلقة

ولاشك أن عمق الفكرة - هنا - هو لدى بحوثه إلى أحد هذه الفروض ، والمطلق هو الذي يمكنه أن يتعامل مع مضمونها من هذا المنطلق . أما إذا ترك نفسه مع فروضها لظاهرة ، وحده يتبع مع بعض خيوط الاتهام والوقائع التي يمكن أن تلبس المتهم ، وسوف يصل - في النهاية - إلى اكتشاف وقوعه في شرك تعامله مع النص كقصة بوليسية . . . يصلح في هياتها بأن شيئاً ناقصاً في حيكها البوليسية . بل تشعر انحراف الاتهام إلى برئ فظاهر البراءة مداند به . وليس هناك ما يبرر انحراف الاتهام «الصمعي» إليه «م يسي لا أنت» . وهو - أيضاً - اتهام غير ثابت ومؤكد . إذ قد يعني أنه الوحيد الذي بقي دون تحقيق . . . وقد يثبت التحقيق عكس ما تخامرتا للوهلة الأولى . وقد لا يتعدى الأمر مجرد «تحقيق» . وهو ما يؤكد عنوان القصة الذي يمثل في قصص نجيب محفوظ جميعاً - في مدى على الأقل - جرئية تكويرية . . . مبرر ها

وإذا حاولنا تتبع بعض خيوط المهنوي في بعض هذه النماذج - التي عرضنا لها - من القصص ، وجدنا في «طفل» و «سوق لكاثر» . . . وكلاهما في «أهل القصة» . . . وجدنا «حلم رعبلاوي» في «حظوظ المبكر» . و«سائق القطار» و«حلم» و«السماء السابقة» ثم في «رأيتُها يرى النائم» . . . ووجدنا في «تحت المطلة» و«تحقيق» وغيرها . وقد يكون من المجدى تصنيف قصص نجيب محفوظ من هذا المنطلق . وهو جهد شاق ، يحتاج إلى دقة بالغة التأنق في متابعة «المهنوي» الذي صدر عنه نجيب محفوظ ، والخطوط الرئيسية التي تنظم أفكاره . وهو ما يؤدي إلى تأكيد الطبيعة «الاستبطانية» والديناميكية «المنضبطة» في أعماله جميعاً<sup>(١٥)</sup> .

ولعل نموذج «أهل القصة» من إنتاج المرحلة الثالثة من مراحلنا ، يمثل في تصويري قبة الوعي بحركة المجتمع عنده . وهو وعي مصاحب لتلك الحركة ، فيؤكد بصورة متتحة تكشف «عناصر الحركة» . . . وتوضح أبعادها للوهلة الأولى . وتكشف هذه القصة ما حدث من تغير في البنية الاجتماعية ، وصعود طبقات وهبوط أخرى ، بل تغير مفاهيم لكل واقعي والمبادئ التي ظلت المجتمع فترة طويلة

والقصة تدور في نطاق أسرة «محمد هوري» صاحب الشرطة وعلاقته - كجزء من البنية الاجتماعية - «برعتر النوري» أو «محمد رعلول» و«وجليحة» من ناحية ، و«رعلول رأفت» من ناحية أخرى وعلى الرغم من تركيز نجيب محفوظ - في هذه القصة - على إظهار تلك الطبقة الطبقية التي استعادت من قوانين الانفتاح وهورتها «للخدمة مصالحها» ، إلا أنه يكشف مسئولية طبقات المجتمع الأخرى في التمهيد لظهور هذه الطبقة . وهي المسئولية التي تبدأ من «استغلال» «رعتر» للصياط من ناحية و«رعلول بك» من ناحية أخرى ، خصوصاً عندما لحا الصياط إليه ليرد على «رعلول بك» «مصرفاته» وعندما كافاه



المفلود والذي يؤدي إلى هذا «التواصل» المتشرد بينه وبين الكاتب وأهم ما يبرر قصص نجيب محفوظ القصير أنه يواكب نوعي حركة الواقع المصري البوهي . وهو يتميز بالجزئية بينما تتميز رواياته «بالكلية» . بمعنى أنه يلجأ عادة إلى شكل «القصة القصيرة» المناسبة مع جرئية فكرية تلح عليه ، وهي لا تصح لأبعاد يسوعها شكل «الرواية» . وهو يلجأ للرواية بعد ذلك كشكل في يمكنه أن يستوعب إطاراً فكرياً «شمولياً» أو «كلية» . وفي محاولة تتج إنتاجه من حيث طبيعة المهنوي التي . وطبيعة النموذج البشرية ، يمكن أن نلمح بعضاً لجميع العناصر الجزئية في قصصه القصير ، في إطار كل في رواياته . ولعل توزيع ثرائه حياته على النحو السابق الإشارة إليه بين في القصة القصيرة والرواية كان وراء توزيع «الجزئيات» الفكرية والكلية على هذا النحو .

وفي «تحقيق»<sup>(١٦)</sup> تطرح قصة العدالة في منظور ، وقضية الإحساس بالانتماء والخوف منه في منظور آخر . وفكرة ما يمكن أن يقع فيه برئ في محاولاته الصائفة لاثبات براءته . أو بمعنى أكثر تجريدية وفتح المتهم البرئ في يد العدالة من جهة أخرى ثابتة

فالتهم كان في غرفة يوم رميلة صيل ، بعد منتصف الليل ، ليدخل غريب ليقتلها ويصرف ، ولا يعثر «البوليس» على متهم واحد ، وبعد عدد من المداولات لايعاد الشبهة عنه ، تؤدي مناوراته إلى توصيل «لبوليس» إليه . . . «لم يبق إلا هو» على حد تعبير الضابط ، الذي قالها «هدوء وثقة»

وعلى الرغم من أن المؤلف يشعر المثلقي ببراءة «المتهم» طيلة القصة ، ويصر على إظهار حوجه الشديد . ومحاولاته التعرف على القاتل الحقيقي لكني يستريح . إلا أنه لا يترك متلقيه في النهاية ، إلا وقد خاضه شك في احتمال أن يكون مظلماً هو القاتل . وهو شك يجعل المثلقي يرجع نفسه مع لأحداث مرة أخرى ، ليحاول المبحث بين طياتها من سبب يؤكد ما خاضه من شك ، أو مايدعم «ثقة» و«هدوء» الضابط

ولا يتركنا المؤلف يشعر أننا أمام حدث يمكن أن يقع محسب . ولكنه يشير في الذهني بعض الفروض المطلقة حول : العدالة ، والانتماء ،

«وعلول بك» بإشراكه معه في بعض «علياته» والاستثنائية» ، فكلهما ساعد «رعتر» الفصل السابق على الخروج من دائرة «النصوصية» الظاهرة إلى دائرة «النصوصية القانونية» التي نحتمى بالظم واللوائح والقوانين الاعترافية ينطوي «رعتر» على عنصر طيب كرم ، يظهر في اعترافه بفصل القضاء وفصل «علول بك» ويقرر - عندما يعمل في «سوق بيبا» للبصائع المستوردة «قانوناً» - المهيرة «عملاً» - أن يحول إضرافه بالفصل إلى حمل ، فيأخذ إسماً جديداً هو «محمد زعلول» بدلاً من «رعتر النوري» - فهو يتخلى عن «نوريته» ليحول «محمد» مكانة له بين هاتين الطبقتين ، فأحد «محمد» من الصايط «محمد فتحى» و«علول» من التاجر الثرى صاحب السمعة الطيبة «ظهيراً» أمام كل الناس ، وهي محاولة «انتائية» ذكية حتى نجد هذه الطبقة لها مكاناً في المجتمع

ومن العريب أن تصبح شخصية «رعتر النوري» ملجأ «للصايط» محمد فتحى» في البداية ، وتصبح شخصية «محمد زعلول» ملجأ له في الية . فالأولى كانت صاحبة فصل ، والثانية كانت صاحبة فصل كذلك . فجأ إلى الأول كى ترد عليه كرامته أمام الثرى «زعلول بك» الذى لجأ إليه ليزنه «سروقائه» التى سرقت منه في المسجد في صلاة الجمعة . ولحات «سهام» ابنة أخته إلى الثانية بعدما مدت في وجهها لسبل مع خدما ، عارضة نفسها على «محمد زعلول» ليتزوجها مع ملاحظة أن قضية الزواج بين الطبقات بهذه الوسيلة أو بوسائل أخرى تنتشر كثيراً في قصص نجيب محفوظ ورواياته ليوضح بأسرع ما يمكن أنواع الصعود العليل .

والقصة تكشف الخلل الذى حدث في «اللية الاجتماعية» . وتلدب الرؤية الواضحة أمام «محمد فتحى» الذى يمثل وقاية القيم المتوارثة ، كما يمثل وقاية القانون . وقد أدى هذا الخلل الذى حدث في «اللية الاجتماعية» إلى خلل أيضاً في مفهوم القيم ، ومفهوم القانون ، فإعادة كانت وراء رفض زواج «سهام» من شاب في طبقها وطبقها ، والمادة - أيضاً - هى التى حولت المفاهيم القانونية من «تخريب» إلى «استيراد» ومن «رشوة» إلى «عمولة» ، ومن «شكوى الظلم» إلى «حق أو «موتورية» ، وتستر الكبار وراء بعض اللصوص ، أو على حد تعبير زعتر «كل كشك يكزن وراءه رجل هام بحميه من يبعد ..» (١١)

ولامكاد نصل إلى أحد أعمال نجيب محفوظ الأخيرة : «رأيت فيما يرى النائم» ، حتى يتأكد لدينا مايتابعه نجيب محفوظ من تطور ، لم يتوقف عند مرحلة من مراحل ليكرر نفسه ، ولم يحمده عند شكل من بطل ملتزماً به بعد ذلك ، ولم يمكف على محتوى يستتوف مايجتوبه حتى لايجد ما يدر ، ولكنه فنان يستوعب بوحى حركة الواقع ، وهو متجدد محكم أنها متجددة ، وهو أيضاً - متحدد في أشكاله الفنية محكم أن حركة الواقع - التى هى مصدره - متجددة فترة بعد أخرى

والاصطباع التذوق الأول الذى نخرج به من القراءة الأولى لـ «رأيت فيما يرى النائم» أن حياة نجيب محفوظ الفنية تتراءى له - وقد شارف السبعين - أمد الله في عمره ، في منظور يكاد يحولها إلى وهم واهم

«تقطعت به السبل» وهى غر على عجليته أحياناً يذكرها بعض عطلوط هيبانية مهمة تكاد لا تفصح عن تفاصيل جزئية ، ولكنها تتجمع لتصل به إلى الحلم السابع عشر ، وقددنا من السبعين وشعر شعور من يدنو من هنا الس .

وبين من هذه «القصص» أنها تقدم ملامح عالم نجيب محفوظ القصصى - مائى منه - ، ولذلك تبدو متشائمة ، تتوقف عند حرياتها مكانة في عالمه القصصى الخاص ، مع ملاحظة أن انطباعاً ذاتياً قد يسيطر على المتلقى مؤداه أن هذه القصة تؤكد ازدواجية عالم نجيب محفوظ - عالم فيه الرجب ، وعالم حياته المعاش ، يلتقيان - لاجدال - ولكنها ليست خطأ واحداً ، وليسا عالماً واحداً - لذلك فقد افترمت - عدى - رؤاه ببعض قصص يعرفها له . (وهنا تبدو قيمة متابعة الإنتاج الكامل للأديب في تقييم عمل من أعماله) لقد افترمت الحلم الأول - عدى - بملامح «السراب» و«سائق القطار» ، وذكرنى الحلم الثانى بنقى سعد في الثلاثية وذكرنى الحلم الثالث «بالست عين» في «عصر الحب» ، وذكرنى الحلم الرابع «بثائرة فوق السبل» وبيالى الثلاثية .

وذكرنى الحلم الخامس - تحت المظلة - وكذلك الحلمين السادس والسابع وذكرنى الحلم الثامن «محبوب عبد الدائم» في «القاهرة الجديدة» على وجه الخصوص ، وكذلك الحلم التاسع أما الحلم العاشر فيذكرنى «بالسما السابعة» في «الحب فوق عتبة الهرم» . ويذكرنى الحلم الحادى عشر «تحت المظلة» أيضاً ، ويذكرنى الحلم لثنى عشر «بتحقيق» وكذلك الحلم الثالث عشر أما بقية الأحلام (من الرابع عشر إلى السابع عشر) هى محاولة إكمال عالم القاص القصصى ، خصوصاً «أفركت أنى أطلق في الفضاء وأنى كلما لارتطمت متراً أزدادت سرعة وعمرى الشعور بالانعتاق وورعدى بمسرات تعجز عن وصفها الكلمات» .. وهو مايتبعه بكلمة «نمت» . بعد أن عبون كل حلم برله منذ البدء

لقد استغرق نجيب محفوظ في عالمه القصى هذه المرة ، وحاول أن يتسل أهم ملامحه دفعة واحدة ، ولهذا تمن له بعض الملامح الغامضة التى يحتش عنها في ذاكرته . «لمعصرت ذاكرتى لأتذكر ولكن الديق صاح مؤذناً بطرير المعجر» (الحلم الثالث) أو «ولسألت في حيرة : منى سمحت هذه العبارة من قبل ... ؟» . (الحلم الثالث عشر)

ولقد حاول نجيب محفوظ أن يجرى وراء عمره القصى منذ البدء : «رأيتى عقب ذلك وأنا أركض بسرعة فائقة» ، ولكنى لم أفر أركض وراء هدف لؤيد أن أفركه أم أركض من مطارد يروم القبض على » (الحلم الخامس) وهو يشرح هذا اليمد في بداية الحلم السادس : «رأيت فيما يرى النائم أنى في حجرة بلا نوافذ مغلقة الباب - بها مقعد واحد وشعلة تحترق مشعة فوق الأرض ودق الباب دقاً متتابعاً فصنعتة لخييل إلى أنى أنظر في مرآة - إنه صورة طبق الأصل منى إلا أنه عار نهماً إلا نما يستر العورة ..» وهذا ما يوضح محاولة تعامل نجيب محفوظ مع حياته القصصى القصى الذى يلهث راكمها وراءه منذ البداية ، ولندبت فهو يتساءل في نهاية هذا الحلم - بعد أن «تتما مكناً باليد وأطلقنا ساقينا في الليل كمجنونين» - «لماذا لا أسمع أصوات من يطاردوننا ؟» ولكنه لا



يكثرت فهو يريد أن يستمر وينابيع ملامح هذه الحياة العبة العريضة  
« وشعرت بأن بدى لم تعد تقبض على شيء ، وأن لم يعد له أثر ، ولم  
تساورى أى رغبة فى التوقف »

ولا مث أن يصل معه إلى إحساسه للسيطرة بباية الرحلة ، فى الحلم  
الرابع عشر يرى شابا كان وسيما يصطف حتى لا يقوى على الاستمرار ،  
وبرقع عيبة انظلمتى ويهيم : « هبى رحمة الوداع » و« حولت عنه  
عيني الحافقتين ورفعتني إلى السماء فرأيت السحب تراكم كأنها الليل ثم  
استجابت لرياح الشرق فانقضت فبشرى هاتفت الغيب بالعراء »

وهو مستغرق فى هذا الحلم المبطر ، يسترجع به ملامح باقية فى حياته  
الغيب ، ملامح شخصيات ، و« ملامح أفكار » ويظل فى هذا السج  
لمرور ماشاء الله له أن يظل : « ومكنت فى السجن أنظر يوم الإعدام  
وسبق فى الضيق مناه » وإذا بشعور يهيم فى بأن ما أعانى ما هو إلا  
كابوس « بعد ذلك فررت أن أستيقظ منها كلنى الأمر . ورحلت أضرب  
مقدم رأسى بقوة دون توقف ناشداً بإصرار اليقظة للأموثة . » (الحلم  
الحاس عشر) وهو يكرر نفس لفكرة فى نهاية الحلم السادس عشر « ولم  
يعد لى من أمل إلا فى صحوة رحيمة تعقب كابوساً مخيفاً .. »

وإذا كانت هذه المتابعات من الأحلام تمثل تنابع ما بقى فى مخزون  
بد كيرة من حياته الغيب ، وهو يمثل قيمة العطاء الذى للمركز كيرياً  
شديداً ، فإن الحلم السابع عشر يمثل خاتمة الأحلام التى جشت على  
صدره - « فلما يرى النائم - حتى ثقل بها كاهله فتشبهت بكابوساً  
مخيفاً » . ولكنه يجلس فى هذا الحلم الأخير « ينتظر رائراً هاماً

« حوت كيف أستقيده ، وأين أجلسه ، وخطت سوه العاقبة » وهناك  
صبرى بفساد الحور والزمن فتعددت على حرصى وأقبلت أنزع الأوسمة  
والهدايا من أركان جسدى ، وأركل المتاع بمنة وبسرة حتى شفتت لنفسى  
طريقاً إلى الخارج وتنفست بعنف فأذهلتنى غلة وزلى ولاج الزائر  
لادماً عند الأفق ، ولكنى لم أستطع أنظفله إذ مضيت أترجح وأرتفع  
عن الأرض على مهل وثبات . أخركت لى أحلق فى الفضاء وأنى كلما  
ارتفعت متراً ازدهت سرعة . وضميرى الشعور بالانعقاد ووعلى بمسرات  
تعبر عن وصفها الكلمات .. »

هذا الشعور الغريب بالثمة فى « نهاية الرحلة » يؤكد جهد الاستمراق  
فى استرجاع ما تبقى فى ملامح الحياة الغيب منذ البدء ، وما بدل - فى  
الحياة « داب » واسرجاعها فى جهد مضن أشبه « بالكابوس  
مخيف .. » ١٨٠٤١

• • •

- ٣ -

قد يكون من المهدى الوقوف على «مادج نجيب محفوظ الشربة فى  
قصصه القصير .. بل فى أعماله جميعاً حتى المسرحى منها . (١٩) وهو عمل  
يهدف إلى محاولة اكتشاف الجوانب المتكاثفة فى عالم نجيب محفوظ  
(٢٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية) وهى الجوانب التى شغل منه حيزاً  
كبيراً ، وأثرت فى حياته تأثيراً أكبر من جوانب أخرى

والكشف عن عالم نجيب محفوظ لا يتأتى من تتبع عالمه المعكرو من  
حلال أعماله فحسب ، ولكن يتأتى أيضاً من تتبع «مادجه الشربة »  
والوقوف على توعياتها وملاحمها وهيناتها فى حركاتها وسكناتها

وبلدين عالم نجيب محفوظ الطبقة العليا ، فهى دائماً معرفة أو  
منهية . (سوق الكائنو - أهل القمة ) .. وهى لا تتعاطف مع مادوسها  
من صفات إلا لتسخرها لها .. (نفس المادج) وهو ما يجنده أيضاً فى  
عالمه الروائى (٢٠) والطبقة الوسطى تشغل حاساً كبير من اهتمامه إن لم يكن  
الاهتمام كله . إذ أنها الطبقة التى لا نجد لها حيلة فى «ودب اهرت  
الاحتجاجة » ، ذلك أنها الطبقة الوحيدة أيضاً التى تتمسك بمادوس القيم  
والموروثات التقليدية . تعوض بها جاعاً تنقطع ببه ولم تستطع مادياً أما  
الطبقة الدنيا والطبقة العليا . فلهيها من المبررات ما يجعها يستمير عن  
كثير من القيم « وقت الحاجة » (مع ملاحظة أن هذا التقسيم يسحب لى  
عالم نجيب محفوظ على جانب المدينة فحسب دون الريف إذ يختلف الأمر  
فى الريف ) . ومن هنا كانت «مادجه من الطبقة الوسطى أكثر صراعاً مع  
نفسها ومع بيتها (زعبلوى - والمصايط محمد لورى فى أهل القمة)  
بينما تنف الطبقة الدنيا موضعاً مرناً مع الحياة تستطيع التعامل معها دون  
عصبية ظاهرة أو خفية ، أو دون صدام « وقت الحاجة » (بعل - دب  
الله - سوق الكائنو - أهل القمة) فقلل وعم إبراهيم وشكل وزعتر  
التورى لا يصطلمون بالحياة .. ولكهم «بتعاملون» مع الحياة .. على  
الوجه الذى يريحهم وإن كان لا يريح جانب قيم أو مبادئ .. و«دب  
ماتجده فى عالم الطبقة العليا عند نجيب محفوظ عالم الشيخ لمر فى  
زعبلوى وونس الدمهورى ، وعالم «الوجيه» صاحب السجاجة المسروقة  
والذى كتحوى على «تعب العمر» فى «سوق الكائنو» .. وعالم «الصفر  
والدب والحساء» فى «سائق القطار» وهو عالم المستظلمين «تحت المظنة»  
وعالم «زغلول بك رأفت» فى «أهل القمة»

و«مادجه كتحوى على عدد من «المشاهدين» المشوهين ، ولأنقون  
« المتفرجين » (على أساس فارق الدلالة بين الكلمتين من حيث الاشتقاق  
شاهر وفرج) .. وهم يأخذون دور الرواة أحياناً .. من حيث الظاهر ..  
(الراكب فى سائق القطار - المستظلمون فى تحت المظنة) كما أن «مادجه  
النائية تنوع بين «بائعة يانصيب (ديا الله) وحساء» «لزوم الاعراف»  
(سائق القطار - أهل القمة - تحقيق) أو ابنة الطبقة الوسطى المصطدمة  
بالواقع «سهام» (فى أهل القمة) (يلاحظ هنا مغزى العلاقة بين محمد  
زعبلوى - زعتر التورى سابقاً - وسهام ، ودلالة ذلك فى مصفون  
التحولات الاجتماعية التى حدثت فى المجتمع المصرى فى العقد الأخير)

ولعل أهم ما نلاحظه فى «مادج» القصص القصير عند نجيب  
محفوظ . أنه يصد إلى «الشخصية من الداخل» أكثر من اتجاهه نحوها  
من الخارج . وهو لا يحدد هنا جملة وتفصيلاً فى موضع واحد ، ولكنه  
يتدرج من البداية - ولاينهى قبل أن تكون للامح الداخلية قد  
ارتسمت تماماً فى ذهن الملتقى ، موضعه محمد لورى جاء على هذا  
الحو :

«نزع قبعته وألبسها فارة فوق البوفيه وأعد محمد فطنت هامته بصورة  
ملموسة فوق مستوى المائدة لطوله الفارع» (الفقرة ١)

«دعمت عبيد السوداوان الصافيناء» (نفس الفقرة).

«إنه قوى في القسم أمام الخارجين على القانون ، ولكنه جعل بالحكمة في شقته» (نفس الفقرة).

«رغم ندبة في صدغه الأيسر من مس رصاصة عجايبها في أثناء مطاردة عصابة في الدلجيات» (الفقرة ذاتها).

«هو نفسه لا يرحب بالزحام وأنه يعاني منه من الناحية الاقتصادية ولكن الواجب هو التواضع» (الفقرة ذاتها).

«إنه مختار ولكنه ضعيف».

«ليس المفروض أن يكون ضابطاً في بيته أيضاً».

«ارتسم الاهتمام في صفحة وجهه الأسمر» (الفقرة ٢).

«إنه غير راض عن نفسه ولا عن أي شيء» (الفقرة ٣).

«حظه من النجاح في قسم الشرطة أضعاف حظه منه في بيته . إنه يتصر عادة على اللصوص والنشالين ولكنه يهرم في غشاء المهوم العلية» (الفقرة ٤).

«إن له عينين لا تلتصقان» (الفقرة ٨).

«أهمك في العمل أكثر وأكثر ليس هموم المطاردة» وقال لنفسه سابقاً شريفاً ولو لم يبق في الحكومة سوى» (الفقرة ٤٤) (٢١).

وهو يعتمد إلى هذا النوع من الوصف مع أكثر ما نلاحظه في حيث يتبع الفرصة بسبق في الانفعال معه من وصف لآخر ، أو بمعنى أدق ليكتشف جوانب موحدة مع الوقت كما يجدده في الواقع الفعاش ولقد تطور أسلوب التعامل الذي مع الحدث ، ومع الحاجات البشرية ، وهو ما أدى إلى براعة وقدرة على امتلاك ناصية التعبير الذي (يمكن عقد مقارنة دلالية بين قصة «طعل» من مجموعة همس الجبل وقصة «البينة المذكرة» (٢٢)).

وأهم ما عير به محب محفوظ - بعد حمسين عاماً - من تجارب لكتابة الأدبية (٢٣) أنها أخذت تنبع من الاستخدامات المعجية المباشرة ، لتكتسب عمقاً أكبر ودلالة أكثر تعبيراً عن واقع الحركة الاجتماعية ومتغيراتها ، فبدا الأدب متعبرة تنشر الرؤية البنية ، وقد استمع عنق الدلالة تعبيراً أبعد في بنية الحملة ، فهي حمل مكانة غيل إلى قصر

هذه فقرة تمهيدية وردت داخل الفقرة الحادية عشرة من «أهل القمة»

«تبهط القود بلا حساب في ميدان ليبيا . السماء تظفر هذياً «لوقاحة تصار حية صب ، هادئ غير كل شيء» سيطر على الحياة بدل أن تسيطر هي عليك تتحس علاقات الكائنات ، تستغل سناء سبها ثم تنتقل إلى ست فصل ، يتورد مستقبل أمل وسهر ولقاء ، مدق لبركة على سماء زهرية سطلق سياره بالأسرة يوم العطلة العصلاء يحلمون بالزينة ، لأردل يحلمون بالعصيلة» (٢٤).

إن الحمل مستقله البناء قصيرة يمكن أن تتبدل مواضعها هي إسمية نجاتاً فلة أحياناً أخرى هو عندما يبدأ بحملة إسمية يستمر معها بعض الوقت وهكذا بالنسبة إلى الحملة الفعلية ، كما أن قصر الحمل يحوّلها إلى حكم وأمثال والكلمات متقاة بعناية فائقة . ولأن قبل مفردته مرادف وتعتنى صائر الوصل وأدوات الإشارة والموصول ، فالعلاقات البائية بين الحصر واصحة وهي جعل لا يمكن أن تؤدي معنى دون معرفة محتوى سابق عليها في حوارية بين الصابط وبين «منادى» لشربين لسوق ليبيا

وخول في هذه الفقرة الحادية عشرة

«ما معنى ذلك ؟ ها هو المبعث يتأبط فزاعة متدلراً بالسمات الحمراء لاحظ الصابط أن صوت مرافقه مبحوح مثل صوت حش . سأله عن السبب فأجاب بأن صوته يح من كثرة الخطب . ولأنه يؤذن كثيراً داعياً المصلين إلى سوق ليبيا وأشار إلى الشجرة الضخمة تتوسط الميدان الصغير في شارع الريح (يلاحظ مدى هذا الجزء من تكثيف شديد فهو يتأبط عيناً متدلراً بالسمات الحمراء ويلاحظ أيضاً صوت حش ، وما إلى يؤذن كثيراً من تذكر بسرقة زعول وأنت في المسجد ساعة صلاة الجمعة .. وهو هنا يؤذن ويصيح بها . ينادى بداء «القومسيونية» والجمهور «مصلون» مشترون أو بالعرن والسوق ليس مسجداً وإنما سوق لصوص يحتمون بقوانين تجلب لهم المال والحياة ..)

وقال للصابط

- أي ضخامة ، ما عيرها ؟ ستجيش بعدك طويلاً ، أنها لا تعرف القبود ، تحيا حياة مطلقة . وأشار أيضاً إلى كلبين يتلاعبان وتتم - يعشان مثل الشجرة ، حياة مطلقة ، لا يعرفان الضمير ولا يخافان الموت

فقال الصابط .

- ولكنه الإنسان ، وحده
- حافة مقعة بالحلال !
- الحلال !
- هو السجس .
- لكنه الإنسان ، لا يعرف ذلك إلا الإنسان ، ألا يعي ذلك شيئاً ؟
- لا يعي شيئاً
- هو وحده
- الإنسان الحقيقي مثل الشجرة ، مثل الكلبين ..
- إنه وحده . هنا يمكن سره
- هيك مشرقاً على الفرق ولا نجاة لك إلا بالنصحية بآخر ، ماذا تفعل ؟
- ساعة الفرق يسيطر الحيوان
- هذه هي الحياة
- كلا ، إنها جريمة يجب التكفير بها
- هل تعرف الجريمة بالقطرة
- كفى ، على أخطا أن يتلاشى ..

في مثل هذا الأسلوب تصبح اللغة والمفردات عن درجة كبيرة من تكثيف ، بحيث يستطيع الكاتب من خلالها أن يقول أكبر قدر من

لأفكار في أقل عدد من الكلمات ، مترك للخلق الكثير من مجالات  
التفكير التي تصاحبه بعد ذلك فترة طويلة

وهذا الجزء مع ما تلاه من «قرة نعلية» يوحى بطبيعة «الانثاه»  
التي سبق أن حاولنا الكشف عن بعض مظاهرها في إنتاجه ، ولهذا فلا

• هو البشر

(٩) أنظر غيب محفوظ الروية والأخبار<sup>١١١</sup> عهد الخس طه بدر والنظر مذ كرت غيب محفوظ مجلة آخر ساعة العدد من ٣٠ يونيو ١٩٨٢ إهداء جمال الغيطاني

(٢) الحبيب مطروك بعض القسريات ذات القفص الواحد ضمها مجموعة تحت المظلة ، وبها خمس قسريات و « ابرقة » وبها قسرية واحدة ، و « الشيطان » بطن ، بها قسريات تعمل إحداها اسم المجموعة ، « الشيطان » بطن ، و « ولد اثتر » إلى أنها صرورة من « مدينة النحاس » و « ألف ليلة و ليلة »

(٣) يلاحظ عبد الحمن بنو أن مجموعة «فلس الخنوع» لم تطبع طبعه أول قبل سنة ١٩٤٧ .  
لقد عار عن قصة «فلس الخنوع» نفسها منشورة بالرسالة في ١٩ فبراير ١٩٤٥  
(مجموع المخطوطات الزايدة الأدبية - ص ٩٦) ولكن هل هناك مانع من أن ينشر كتاب  
إحدى لغص مجموعة في صحيفة أو مجلة بعد صدورها في مجموعة ؟ هذا مجرد افتراض  
ولقد تراجع لمجموع المخطوطات عن الإصرار على صدور هذه المجموعة سنة ١٩٣٨ ، ولكنه أقدم  
إلى أنها صورت بعد سنة ١٩٤٧ ؟ (بعد صدور وثائق المذبح) فخطرت على كرامته .  
ساعة ١٤ يوليو ١٩٨٦

(٩) أفصح كلمة: المثل ، حل : المقاري ، ٤ في الأول من دلالة المشاركة ، بينا فهمي الثانية بالانفصال بين وبين النص من ناحية ، وبينها وبين الكلمة من ناحية أخرى .

(5) أنظر قائمة قصص أبيب المخطوطة بالصور بين سنتي 1932 / 1939. ملاحق - أبيب المخطوطة - الراية والأداة ، عبد الحسي بقر .

(٦) يراجع في هذا دليل اللغة العربية الصغيرة : سيد حامد الناج ، دار المكتب العربي

(٧) في طبعة جديدة لأعمال فرانز كافكا القصصية نشرت في نيويورك سنة ١٩٧١ قسم قصص القصصية إلى القصص الطويلة *The Longer Stories* ومن بينها قصص لا يزيد على أربع صفحات مثل *The Halfway* ، والقصص القصيرة *The Shorter Stories* ومن بينها قصص لا تزيد على نصف صفحة وهي كثيرة ، الأشجار (أربعة أسطر) ، ملاهي (نصف صفحة) وغالب القاصي طفل من الثالثة ، *Absent-minded Window-gazing* ، وغيرها وهي لا تبدو أن تكون حوامل لقصص

(A) أنظر في هذا الخصوص أيضاً من تأليف محمّد في كتاب : *الأنظمة الوطنية في الرواية العربية الحديثة في مصر*، طبع في مصر، طبعه دار المعارف ١٩٨٦

٢٢) أنظر مجموعتي ١ و ٢ في الجزء ٢٢

(١٠) على الرغم من الكثرة الظاهرة من الفهرسات التي تناولت أعمال نجيب محفوظ ، إلا أن عدد كبيراً جداً منها لا يعتبر أن يكون مجرد ملاحظات انطباعية تفصيلية تصبح مقالات و أشرطة تصحيح كتابها هذا فضلاً عن وفرة أسلم هذه الكتابات عند أعمال نجيب محفوظ دون غيرها تذكر في مجال النقدية التي تتربها كتابات نجيب محفوظ

(١١) أنظر مجموعة «بيت صبي السمكة» ص ١٣٩

(١٢) أنار نجيب محفوظ أن ملحوظ صدر بها هذه المجموعة إلى أن هذه القصص كتبت في الفترة بين أكتوبر ونovember ١٩٦٧.

(١٣) يمكن مقارنة القوى وماذج التلاية بما قبلها من قصص ، كما يمكن قبل نفس الشيء مع

على حسن

# مكتبة الآداب

٤٢ ميدان النور بالقاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٢٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاذلي بالحمية الجديدة - ٩١٩٣٧٧

يسرهما أن تقدم لقراء العربيات

في مجال: القصة والتمثيلية والمسرحية

مؤلفات الطيب الكبير

توفيق الحكيم

مؤلفات الطيب الكبير

محمود تيمور

كما تقدم

مأذن من مؤسس الدكتورة كوثر عبد السلام

تصوير رائع لأحداث ثورة ١٩١٩ المصرية

صدر حديثا

- مختصر صحيح البخاري للإمام ابن أبي عمير صرحه الدكتور شرح: عبد المجيد الشرنوبلي الأزهرى
- مسند الإمام أبي حنيفة .. برواية الإمام الهكمتى
- نهاية الإيجاز في سيرة ساكن الحجاز رفاعة الطرطاوى (طبعة جديدة) تحقيق: عبد الرحمن منعم ، فاروق حامد
- شعراء النصرانية في الجاهلية (٧ أجزاء) تأليف لويس شيخو اليسوعى (طبعة جديدة مزودة بمقدمة وتعليقات وخلاصة)
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك عبد الحامد الصمدى
- لامية العرب للشنفرى د. عبد الحليم منعم

تطلب من الناشر جميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربى

# يوسف إدريس القصيرة

□ تحليل مضموني:

ب.م. كريششويك

تقديم:

يشكل درس أدبنا العربي المعاصر محالات متعددة من الاهتمام في العالم الغربي. ويقدر ما تتنوع الأهداف من هذا الدرس تنوع مناهجه وأجرائه، وتختلف عملياته التحليلية وتوجهاته التأويلية. وتبرز - من هذا المنظور - مجموعة لافتة من الدراسات، يحتل بعضها صفحات الدوريات، ويتخذ بعضها الآخر شكل كتب متعددة الاتجاه والاهتمام.

ويقدر ما تحتل قصة العربة مكانا متميزا في هذه الدراسات، تطوى كتابات عجب محفوظ ويوسف إدريس على جاذبية خاصة، لما أكثر ما كتب عن هذين الكاتبين، بلغات متعددة، وفي عواصم متباينة، وبمناهج متباينة.

من المؤكد أن الاهتمام بهذين الكاتبين قد دلالة خاصة. قد تشير هذه الدلالة إلى أن عجب محفوظ يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه الرواية العربية، كما تشير إلى أن يوسف إدريس يمثل الإنجاز الذي وصلت إليه القصة القصيرة. ولكن دلالة الاهتمام تتجاوز ذلك، لتكشف عن تداعيل البحث عن المسألة الجمالية مع البحث عن فهم العقلية التي تثير هذه المسألة. وليست قصص يوسف إدريس، تحديدًا، مجرد مصدر لمحنة جمالية متعالية - عند ساسون صومبخ، أو توماس إيلون، أو بلزيسي، أو بيريل، أو كاترين كوهام، أو هيلاري كيلباترل - بل هي سؤال مطروح للتأمل، ونصوص تتأول وفق أطر مرجعية متباينة.

وأما كان التأويل الذي تكيف به قصص يوسف إدريس فإن التأويل نفسه يستحق التأمل، والدراسات الغربية لهذه القصص تستحق الاهتمام. إنها دراسات تكشف في مجموعها، عن الكيفية التي يفهم بها الدارس الغربي أدبنا، مثلما تكشف عن العمليات التأويلية التي يمر بها هذا الأدب، كي يتحول إلى صيغ مفهومية ترمم صورتنا، في ذهن الدارس الغربي الذي كتبت هذه الدراسة لقرائه في الأساس، بتعدد عقائده وتباين مناهجه وتغاير أهدافه. ويقدر ما تفيدنا هذه الدراسات في تعرف صورتنا من خلال الآخر، فإياها تفيدنا في تعرف الآخر، من خلال تعامله مع صورتنا.

وأخير هذه الدراسات التي صدرت عن يوسف إدريس دراسة ب.م. كريششويك P. M. Kerpershoek بعنوان: قصص يوسف إدريس القصيرة «The Short Stories of Yusuf Idris».

وقد صدرت العام الماضي - ١٩٨١ - عن بريل، ليدن: Leiden: E. J. Brill. وتبدأ هذه الدراسة بتمهيد للحظة دراسة بيوجرافية عن يوسف إدريس. ويتكون صلب الدراسة نفسه من قسمين أساسيين، أولهما عن الحظية الواقعية في قصص يوسف إدريس، وثانيهما عن القصص المتأخرة التي تتجاوز الواقعية. وتتحرك الدراسة في كل قسم من هذين القسمين عبر مستويين، ينصرف أولهما إلى التحليل المضموني، ويركز ثانيهما على الجوانب البنائية والأسلوبية، وتختتم الدراسة بنيت بيوجرافى بالغ الأهمية لكل من يريد دراسة يوسف إدريس.

وفي الصفحات التالية ترجمة لتحليل المضموني لقصص يوسف إدريس، كما تتجلى في هذه الدراسة. ولعلنا في حاجة إلى أن نؤكد أن وجهة النظر المطروحة في هذه الدراسة ليست - بالضرورة - هي الوجهة التي تعبر عن يوسف إدريس في تصوراتنا أو تصوراتهم.

التحرير



## القصة الواقعية

يوسف إدريس

القسم الأول :

١ - خمس ساعات :

تدور أول قصة نشرت ليوسف إدريس بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، حول حادث شخصي ، يتناول جهده اليائس لإيجاد حياة عبد القادر طه ، المناضل السياسي الذي قتل غلرا على يدى البوليس السرى التابع لملك فاروق ، ونقل إلى مستشفى قصر العيني حيث وافته للنية بعد وصوله خمس ساعات<sup>(١)</sup> .

وتعد قصة «خمس ساعات» أول بوادر نصيح القصة عند يوسف إدريس ، فقد اجتمعت فيها أصداء اجتماعية وسياسية ، كما انخضت منها الصبغة الرومانسية ، وتغيرت براءة التفاصيل الواقعية ، والبناء للتوازن ، واللغة السلسة المتدفقة التي تنحو إلى العامية المصرية في تركيب الجملة ، والمفردات الثرية ، والاقتصاد في التعبير . ونجحت بدايات كثير من خصائص المرحلة اللاحقة في كتابة القصة عند يوسف إدريس .<sup>(٢)</sup>

وبكشف التحليل الموجز من درجة عالية من الإحكام في هذه القصة ، إذ ينشأ ثورتها من تضاد كونتراپونطى بين قطبين مختلفين ، أولها العالم العقلاني للمستشفى ، وثانيها العنف القاصف خارج جدرانها . وتستغل الحدود الصارمة للزمان والمكان ، مع المستوى الأسلوبى والتعبير الحادى في الإيقاع ، لتصيف إلى إسكاف البناء . وتروى القصة بضمير المتكلم على نحو مباشر .

وتبدأ القصة بوصف حجرة قديمة في مستشفى قصر العيني ، يسودها الهدوء ، بينما تجرى الأحوال الروتينية المعتادة . ويؤكد الكاتب هذا الهدوء باستخدام الجمل الطويلة نسبيا ، والربط بين أجزاء الجمل بتكرار المتصايفين «كل شيء» . ولكن يتقطع اتساق الجمل ، بنقطة ، في نهاية لفقرة الأولى ، بعبارتين موجزتين متعبرتين ، توحيان بحادث كارثة : «وفجأة .. دق جرس الإسعاف .. دق في قصر مرهق مجرور» .<sup>(٣)</sup>

ويعود المصمت من جديد ، لكنه يغلو صمته عاتلا يتأهب فيه الجميع للعمل المنتظر ، فلا يقطع ذلك المصمت الذى يجنى الحقيقة المروعة سوى صرير عجلات الثرولى في السر . وتظهر لحظة خاطفة من هذه الخفية ، يلمن الحرس من اقتحامها الوشيك ، في اللحظة التي يندفع فيها رجل الإسعاف إلى الحجرة صاعجا :

«حالة ضرب نار بابه ! . واحد ضابط اعطالوه في الروضة !»  
[أرخص ليالى ، ص ٩١] .

ويستمر التضاد الدرامى الذى خلقه الكاتب في الفقرات الأولى ، يمتد الحياة في أوصال القصة . لقد أعقب وصول عبد القادر فترة من التأمل والحوار ، استمرت إلى أن اكتشف الراوى ثلاثة قلوب أحدثتها مصاصات أطلقت على ظهر الرجل ، وانتهى البحث العاجل من فصيلة الدم [أرخص ليالى ، ص ٩٤] وما تلاه من عملية نقل الدم ، إلى ارتباط مؤقت ، استعاد معه الطبيب الراوى ، ومن ساعده ، هذوفا . ومع تقدم المساء وتلاشى الضجيج في المستشفى ، لم يعد يسمع في الحجرة سوى حفيف الأدوات الكهربائية . واستسلمت

للمرضة التي تلاحظ الجريح إلى التثاؤب ، ليظل التضايل قائما ، بصورة أو بأخرى ، بين الهدوء والنظام السائمين في نوبة عمل ليلية ، والربح والتوضى في العالم الخارجى . ولكن يجنى التضايل بين العالم الخارجى والدخلى فجأة ، ويندمج العالمان في ثوبا تأملات الطبيب الراوى الذى يلاحظ المريض . فيصبح الهواء لزجا ثقيلًا

«وأصمت أول الأمر أن أشياء كثيرة حول تلهث .. ثم شعرت بالحجرة كلها تفرز وكأنها رقة محموم ..» [أرخص ليالى ، ص : ٩٧] وينفض الطبيب ، ويتسنى في الحجرة ، ويتضمن في جسد الجريح ، ليكتشف الدم المندهج ، وقد أعرق الملاعات والمرتبة ، ويوقن أن عبد القادر ميت لا محالة ، إذ «هذا التريف» ، ويموت عبد القادر دون أن يحول كفاح الطبيب الراوى اليائس بينه وبين لتصبح العاج .

لقد أعلن يوسف إدريس ، عقب قيام الثورة عن كراهيته للنظام السابق ، وجاء ذلك فيما نشره في مجلة اليسارية «التحرير» . ولقد كان ضروريا أن ينتهى الأمر بالدوايح السياسية للقاص . وذلك أمر لا يثير الدهشة ، خصوصا إذا أخذنا في الاعتبار موضوع القصة - إلى تحقيق تضاد حاد بين حطة الأساليب التي تلجأ إليها جماعة فاروق (الملك السابق) الإرهابية وبلى سلوك عبد القادر ، يمثل مصر الحقيقية .

ولذلك يتأمل الطبيب الراوى وجه عبد القادر الجريح ليتعرف في ملامحه على ملامح الشخصية القومية التي لا تحطها العين . إنها ملامح مصرية :

«مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصرتك ، وعملك  
تمشقها من جديد» . [أرخص ليالى ، ص ٩١] .

قد لا يجد إشارة إلى ثورة الجيش - ثورة يوليو ١٩٥٢ - التي حدثت في أعقاب وقائع هذه القصة ، ولكن تغل دلالة القصة مرتبطة بمجئى شديد الوضوح لقارىء ذلك الوقت . وهو مغزى يؤكد أن دماء عبد القادر طه لم تضح هباء ، إذ ساهمت بطولته واستشهاده في تبييد طريق الثورة ، بكل ما تهدف إليه من تحرير الشعب من رقة الإقطاع والسيطرة الأجنبية . لقد حصل المصريون الحقيقيون الفقراء عن ثمار كدحهم ، لأول مرة في تاريخ البلاد الطويل ، بفضل نصيحة ثوار من أمثال عبد القادر طه .

ولا ترجع أهمية قصة «خمس ساعات» - لذلك - إلى ما تطوى عليه من إرخاص ببراعة يوسف إدريس ، بوصفه كاتباً لقصة القصيرة محسب ، إذ يضاف إلى ذلك ما تطوى عليه القصة من اهتمام سياسى حقيق ، يتكشف جليا في الكثير من الأحوال اللاحقة . لقد أخذ يوسف إدريس موقفا وطنيا في مواجهة العرب ، وأصبح داعية لا يترحماسه في نشر الأفكار «الثورية» الاشتراكية ، وتعامل مع الطبقة العاملة في الريف والمدينة بوصفها ممسا لكل ما هو مصرى صميم ، ودعامة لكل ما يشكل للمصر القومى ، ولذلك انتجت الكثرة العالمة من الشخصيات الرئيسية في قصصه الأولى إلى الطبقات الدنيا في المجتمع المصرى .

٢ - الالتزام الأدبى والشخصية القومية :

ولقد وجدت الدعوة إلى الأدب المغادف استجابة لا يستهان بها في مصر الخمسينيات ، خصوصا من أديباء الشباب الذين انصموا إلى الحركة

البسارية ، خلال الاضطرابات التي صاحبت الأربعينيات . ولقد كان هؤلاء الأدباء يتطعمون إلى ما يشبع نفوسهم ، وعلمون بأدب يتجاوز النظرة الجاهلية الخاصة للصورة ، تلك النظرة التي كانت تسرب في أفكار وشيوخ الأدب ، من أمثال طه حسين والقطاد . ولقد صاغ المبادئ الأساسية للأدب الخادف محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، في مقالاتها التي ضمتها كتاب « في الثقافة المصرية » ، <sup>(١٢)</sup> ذلك الكتاب الذي سخر فيه الناقدان ، مثل يوسف إدريس ، من قيمة الإنتاج المعاصر لها . لقد أكدوا أن الشعر والقصة في مصر ، لا يزالان يواجهان عام يتصان في مضمون اجتماعي محدود ، يفتان عند القصة المتوسطة من واقعنا الاجتماعي العام ، يصوران مشاكلها وحياتها وآمالها بصورة جامدا راسكا . <sup>(١٣)</sup>

ويقدر ما كان محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، يمثلان المدرسة الخليفة ، وقد عدا فيها طليعة الأدباء من جيلهم - كانوا يدافعان عن ضرورة أن يكون الأدب محصلة للتغير الاجتماعي والسياسي وأداة له ذلك لأن المدرسة الخليفة تريد أن تربط الأدب بالجميع ربطا حيا ، وأن تجعل منه صورة صادقة ورمزا مبدعة لحياة الجميع في قلبه وأمله وظلمته . <sup>(١٤)</sup>

ويبقى يوسف إدريس ، مرة أخرى ، مع مؤلتي « في الثقافة المصرية » . يلقى معهم في إيمانهم الذي يشبه الإيمان الصوري بالحكمة النظرية للرجل العادي ، ذلك لأن « الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر . وهل يستطيع حائل أن يكر في كفاف سبعين عاما ضد الاستعمار ومظفراته ، من أجل حياة حرة ديمقراطية لظلمة ؟ قد علم الناس أين الخير وأين الشر ، أين هم الأحرار وأين هم الأشرار ؟ » <sup>(١٥)</sup>

لقد قابل يوسف إدريس ، في مرحلة لاحقة من حياته الأدبية ، فكرة ارتباطه السابق بحركة الواقعية الاشتراكية ، <sup>(١٦)</sup> بإنكار شديد ، <sup>(١٧)</sup> ولكن الرابطة التي تصله بدعاة المدرسة الحديثة رابطة لا سبيل إلى إنكارها . لقد تجاوزت عقائده الاشتراكية مع ميوله الشعبية وانحيازه لحياة البسطاء من الناس ، لتقرب ما بينه وبين الأفكار التي عمل على نشرها دعاة « الأدب الخادف » ، وذلك أمر يؤكد ارتباطه بخرع الكتاب التابع لحدثو . ولقد دارت الكثرة العالمة من قصصه المكتوبة في أوائل الخمسينيات حول حياة المسحوقين ، في واقع الأمر ، وانجذبت إلى تأكيد نوازع الخير والبصيرة النافذة المتأصلة في أعماقهم ، وتلك هي الصفات نفسها التي ألق عليها محمود العالم وعبد العظيم أنيس . وثمة نبرة صادقة تتجلى في حديث يوسف إدريس . إن نبرة حديثه تشي بصدق تعاطفه مع الإنسان المصري الفقير البسيط ، خصوصا عندما يتعرف بتعاطفه مع الرجل المصري العادي البسيط ، ليقول :

وأجد نفسي دائما متأثرا بشخصية المواطن المصري العادي البسيط . وكل قصصى ، تطور دائما حوله . لأنى محجب بفلسفته وبطرقته ووجهه وشجاعته .. وأنا أأخذ هذا المواطن البسيط نموذجنا أكتب حوله ما أريد .. في جمهورية فرحات وفي أروعها الليالي كان هذا النموذج . <sup>(١٨)</sup>

إن تأمل كلمات يوسف إدريس السابقة يكشف عن لجأه الحمود الملحي للواقعية الاشتراكية . وبدل أن يقيد نفسه بتصوير الاختلافات الطبقية ومايمانيه الفقراء من استغلال ، حاول أن يرسم - من خلال قصصه - ملامح « النموذج الأعلى » للإنسان المصري ، وهو يعتقد أن هذه الملامح تظهر بكامل أصالتها في أهل الريف البسطاء ، وتظهر - على نحو أقل - بين سكان الأحياء الفقراء في القاهرة .

ولقد آمن يوسف إدريس أن بحثه عن « الشخصية المصرية النموذجية » يمكنه من الإسهام بطرف الخط الذي يقود إلى اكتشاف الطريقة المصرية القصصية في رواية القصة ، كما تمثل في النكت الشائعة والمحكايات الشعبية . <sup>(١٩)</sup> وليس سوى خطوة واحدة بين هذا الإيمان وقناعة يوسف إدريس بأن موهبة القاص هي السمة الغالبة على الشخصية المصرية ، بل قناعته بأنه أول كاتب مصري يجتهد أسلوب الرواة الشمين . <sup>(٢٠)</sup> يمثل هذه القناعة يستطيع إدريس ، بفرضه معلم ، أن يرسم لنفسه دورا هو أعظم من يفرضه ، بوصفه الناطق باسم الشخصية القومية . قد يتطوى هذا الزعم من إدريس على شيء من الغلو ، ولكن الدافع وراء هذا الزعم يجدي في أعماله على نحو جزئي ، إذ يندر أن نجد بين الكتاب المصريين ، من يجازيه في براعته ، أو حبه المرح في تصوير الريف المصري أو الأحياء الفقيرة في القاهرة ، أو من يجازيه في تقديم صورة مؤثرة لحياة سكانها وعظمتهم السمع وهم لفرهم الملتع . ولا عجب - عندئذ - أن يشهد القاصون المصريون ، بوجه عام ، في طليعة صغولهم الأدبية ، أو يصحرو على رأس كتاب القصة القصيرة ، على نقل كلهم . <sup>(٢١)</sup>

لقد حاول يوسف إدريس تصوير الشخصيات والموضوعات الأساسية ( الثبات ) واللغة . ولقد وصلت هذه المحاولات إلى أكتافها في صبي الجمهور ، من خلال المسرح على وجه الخصوص ، إذ أثار تقديم مسرحية الحريشة « الفرغور » ( عام ١٩٦٤ ) صدمة كبيرة ، نبأ يوسف إدريس بفضلها مكانة قومية عالية بوصفه مبتكر الأساليب المصرية الأصيلة في التعبير ، والمدافع عنها في الوقت نفسه . وكان يوسف إدريس ، قبل عرض للمسرحية ، قد شرح مفهومه للمسرح المصري في سلسلة مقالات نشرت في مجلة « الكاتب » <sup>(٢٢)</sup> أعتد فيها على معرفته الوثيقة بحياة القرية ، ودعا إلى تطويع الأشكال المصرية الشعبية العريقة ، مثل السامر ، كي تستوعب نموذج المسرح الحديث وتلائم معه ، ونادى بأن « الفرغور » - وهو شخصية من المسرح الشعبي - يجب أن يصبح المحور الرئيسي للأحداث على خشبة المسرح <sup>(٢٣)</sup> . ودلت على ناس أن « الفرغور » مصري في كل أحواله ، حاصر البديهة ، يصبر حيوية ، قادر على إضحاك الجمهور بسحرته اللادحة . قد ينجأ الفرغور إلى التمسك من مشاعره بإلقاء نكتة طيبة المقصد ، لأنه لا ينطوى على حل أو ضحية ، لكنه محبوب ، في الوقت نفسه ، على التسلسل والحكمة ، مما يسحر بالجانب التبريحي من طبعه إلى الاثتان . ويرى إدريس أن المخرجين يكثفون - في الأداء الخي لهذا النوع « الفرغوري » ، من الأداء عند الممثل - عن « الفرغورية » كاملة في أنفسهم وما إن يلعب للممثل - الفرغور - الوتر الخفي حتى يبدأ الجمهور في مقاطعة

الفرغور المائل أمامه ، بل في محاولة التفوق عليه في المكر والدهاء . هكذا يتم التعامل بين الجمهور والممثلين ، ويصل الجميع إلى درجة من الانتماء ، في حال من المتعة الجمعية ، بعيد كل فرد - فيها - اكتشاف الطاقة الروحية التي تمكنه من مواجهة مصاعب الحياة ، والإقبال عليها بشاط متجدد .

ولقد أثار التساؤل عما إذا كان الفرغور قد استطاع أن يبرهن ، على نحو مقنع ، حل صحة ملاحظات إدريس النظرية ، مناقشات حيفة في صحافة القاهرة وفي غيرها . ويكفي أن نشير - هنا - إلى أن تصافروا طية إدريس مع خلعت الريبة قد دفعا به إلى التراث الشعبي في المسرح وفي القصة على حد سواء ، فكان التعبير قضية لا مرميا في كل للبادين عموما ، أو في ميدان الأدب خصوصا . لقد عرف يوسف إدريس على تقايد النظرة المصرية إلى الحياة متجسدة في الطبقات الدنيا للمجتمع ، وهي الطبقات التي ظلت - على العكس من الطبقة المتوسطة في المدينة - بعيدة عن تأثير الحضارة الغربية . ولذلك أصبح الإنسان المصري ، المطحون البسيط ، هو بطل الغالبية العظمى من أعماله .

وغيرت قصص يوسف إدريس الأولى بساطة الشخصيات وسهولة اللغة ، وقد دهم ذلك من وضوح مضمونها ، ذلك المضمون الذي يختلف انطباعا من عالم بفرقة الطفل ، وتتصارع فيه قوى الخير والشر على بحر مغرور . ولقد تجاوز اهتمام إدريس بالوضع الاجتماعي وعامل الإنسان مع الآخرين اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته . ولذلك اعتمد - في تقديم هذه الشخصيات - على سلوكها المادي وأقرباها المباشرة - دون حرص في العمليات الذهنية الكامنة وراء مظاهر السلوك الخارجي . وبدل أن يصل القاص إلى دفع القاري إلى المشاركة في حالة ذهنية بها يعتمد - في تقديم الموضوع - على الأسلوب الكانوي السامر . ولكن علينا ألا نتخدد بالهفة الراحية في هذا الأسلوب ، أو عدم المبالاة المرح الذي قد يطلب على التقديم ، ذلك لأن تحت سطح التنازل المرح ، وبين ثابا الليل إلى الأسلوب التصويري ،<sup>(١٦)</sup> تكن صورة واضحة ، إذ تتطوى القصص الأولى في مجموعها على تصوير جهد الشخصيات في تحسين أوضاعها ، ولكن هذا الجهد يبعد في النهاية سدى بلا طائل .

#### ٣ - القرية المصرية :

ويدور ما يقرب من ثلث قصص يوسف إدريس المشورة بين عام ١٩٥٣ - ١٩٦١ في مناطق ريفية ، وتصور سعي الفلاحين الفقراء المستب من أجل البقاء . والشخصيات الرئيسية في قصص مثل «المرجحة» (١٩٥٢) و«أروعص ليالي» (١٩٥٣) و«المأثم» شخصيات يسحقها قدر لا يرحم ، دون أن نجد من يبينها أو يعطف عليها . ويقف الراوي العليم بكل شيء ، بمثابة هي شخصياته ، ترقب حبه الراصدة سيرها الحثيث نحو نهاية محتومة ، فيزيد من الإحساس بتعاستها . وتروي «المرجحة» قصة محنة لفلاح يدعى عبد اللطيف ، يعاني من إصابته بسرطان لثانة نتيجة البلهارسيا . (وهو مرض واسع الانتشار في الريف المصري) . وكان هذا المرض سببا في أن يطلق عليه الناس «الطاجي للشيوخ» . ولا كانت قرة عبد اللطيف لانسفه على

القيام بأعباء ثقيلة في حرفة التجارة ، فقد قنع بقروش قليلة تأتيه من مرجحة ، أقامها ليلها بها أطفال القرية خلال أيام العيد . لكن حظه المأثر قاده إلى السجن ، إثر ارتطام مقدم «المرجحة» برأس ابن العمدة ، وموت في السجن بعد فترة وجيزة ، لم يفتد أثناعها ، وحتى الرمن الأخير ، الأمل في أن يحقق ابنه - على الأكل - ما أحقق هو في تحقيقه .

ولكن تدور صحة الابن المصاب بالاستشفاء لم تمكنه من إحراز أي نجاح ، بل لم تمكنه إلا لكي يشهد سقوط أمه وأخته في برائن تاجر مخدرات من جبراسهم ، كان أبوه مدينا له ، ولم يظهر أقرباء عبد اللطيف أي نخوة إزاء ما حدث ، بل يسلبون الابن ، بعد وفاته ، كل ما تبقى له من كرامة ، ويطمسون كل أثر لوجوده .

وقصة «أروعص ليالي» ، التي أعطت اسمها للمجموعة الأولى من قصص يوسف إدريس ، تدور حول عبد الكريم ، وهو فلاح فقير آخر ، يبحث عن طريقة يقضي بها ليله دون أن يتكلف مالا ، فلا يجد شيئا متاحا ، في قرته النائمة في بلدة تامة . وينتهي به سعيه الحائق على طروقه البائسة إلى التوجه إلى داره يجارس ، كما اعتاد ، المتعة الوحيدة له . وهناك تخطف أولاده ، وهو يزحف في الظلام ، حيث يتناثرون على الأرض ، ليصل - أخيرا - إلى فراشه فوق سطح القرن ، فيوقظ امرأته ، بدهك قدمها اللتين تحجر فوقها الطين ، غير مدرك للعلاقة السببية بين الاتصال الجنسي والإنجاب . ولذلك فقد اعتبر مولد طعن جديد ، بعد حدة شعور ، مفاجأة غير سارة . ونحصى حيلة الفقر والجهل مواصلة سيرها .

وتقدم قصة «المأثم» (وكانت قد نشرت لأول مرة في مجموعة «أروعص ليالي» في عام ١٩٥٤) وصفا سامعا لتزاح بين حانوتي وشيخ قروي ، حول ثمن الصلاة التي يؤديها الأخير على أرواح الموتى من المواليد . وينبع هذا الوصف الثرف على جانب من النظام الاقتصادي النحفي في الريف ، حيث الصراع لا يتوقف من أجل قروش قليلة . ولا ينصب التركيز - في هذه القصص - على الذروة ، أو لحظة التوتر ، بقدر ما ينصب على رسم تحطيطي لقطاعات ثابتة من واقع اجتماعي ، يتطور عبر خطوط تتداخل في بطنه ، ليصل إلى نهاية تفسر الأفكار المختصة في بداية القصة . ويدعم هذا البناء مضمون القصص المرتبط بمحنة قدر يلقي بثقله على أبطالها . وتعالى الشخصيات - في هذه القصص - من الوحدة ، وتسمى ، دون جدوى لمواجهة مصاعب جمة . إنها شخصيات نحيا في مجتمع قاس ، يقوم على الأنانية ، ويحل فيه المكر محل المشاعر ، ولا تمثل الأسرة فيه سوى أدنى درجات الحماية . وتنتاوى أحلام المستقبل المشرق ، ليتخلص ما يبقى من المتعة المتاحة في رشعة من كوب شاي بين الحين والحين ، أو تدخين «جورة» ، أو تعاطي التدر القليل من الخشيش أو الأفيون ، أو بعض للهارشة الخشنة مع الزوجات .

قد تمثل هذه الشخصيات النحسة في تحقيق أي شيء ، ولكن مجتمع القرية يظل قادرا - في مجموعته - على تحقيق بعض الانتصارات اللافتة .<sup>(١٧)</sup>

في قصة «المجانة» (١٩٥٣) ، وهي قصة متواضعة البناء ، تلحق خصائص طفيفة بحزبة أحد كبار الملاك ، (١٨) فيصل ثلاثة من «المجانة» ، يشيرون الدمر في القرية المجاورة ، ويلزم الأهالي بيوتهم ، وتتوقف مظاهر الحياة ولكن عندما تصل وحشية المجانة إلى حد لا يمكن احتمالها تتحد الجماعة ، فجأة على غير انتظار ، وتنجح في التخلص من المجانة .

وتصف قصة «الطابور» التي تختلف اختلافاً يسيراً عن القصة السابقة ، محاولة مالك للأرض ، ينتمى إلى أصول تركية ، لإحكام سيطرته ، دون جدوى ، على مدخل بقعة يقام عليها سوق ، تعود القلاحون القدماء إليه من كل صوب . ويظهر المصير الرمزي لهذه القصة واضحاً ، إذ لا يكف طابور الملاحين ، الممتد إلى نهاية الأفق ، من التمدد إلى السوق ، من خلال القصبان التي أقامها الباشا وشدد عليها الحراسة . ولقد واجهت الشركة التي اشترت الأرض - ونمر إلى التحول التدريجي من حيازة كبار الملاك إلى أشكال الرأسمالية الحديثة - مقاومة مماثلة ، ولم تجد وسائلها لعصرية في إعاقه المسيرة الطاهرة التي ظلت تشق طريقها إلى السوق . وتنتهي كل محاولة لترويض الأهالي إلى الفشل ، وعلى نحو ينتهي معه الصراع الطبقي بانتصار أهل القرية الفقراء .

وتعاود النغمة الاشتراكية ظهورها في قصص أخرى . مثل « $\frac{1}{2}$  حوص» (١٩٥٣) و «جمهورية فرحات» (١٩٥٤) . ويصور الكاتب - في القصة الأولى - كيف تفضي العليقة العمة حياتها الفارغة ، وكيف تستمتع بهذا الفراغ على حساب الفقراء المسكينين . «إسماعيل بك» متأخراً صباح أحد الأيام ، وعمر له أنه يخط إلى حديثه ، في ملابس بوم ، يجارس رياضة حث الأرض . ولم يلتفت إلى إضراب البستاني ، وهوية إسماعيل بك للفصله إظهار سيطرته على خدمه ، وتناول الفأس وأخذ يحث حوض الياسمين ، لكنه سرعان ما سقط مهاباً ، لعدم تحمل بيته الحشة الجهد العنصر للعمل . وبعد أن غادر المكان محملاً إلى «الفيلا» ظل البستاني قلقاً حائراً لصعب سيدة . ويصل القارئ في الحملة الأخيرة ، من الصياغة الأصلية للقصة ، في جريدة «المصري» ، إلى مظاهرها المباشر على النحو التالي :

«وبومها حرق عم عبد الله ما قبل من الحوض ، وتبعه بأحواض الفل والورد ، وجمع حب التكمية كله ، وروى للنجمة ، وسهر يحرس الحفر» .

ولم تؤكد أية قصة من قصص يوسف إدريس شهرته ، باستثناء «أرواح ليالي» مثلاً فعلت «جمهورية فرحات» . ولا تتلوح هذه القصة - على نحو صارم - في طائفة القصص الخاصة بالريف ، ولكن ما تطوى حبه من جوانب موضوعية ، فضلاً عن تاريخ بشرها ، يبرز مناقشتها في هذا الإطار ، إن «جمهورية فرحات» آخر قصة كتبها يوسف إدريس قبل اعتقاله ، لأسباب سياسية ، ولذلك فمن الممكن أن تعد خاتمة لمرحلة من حياته الأدبية .

وتتميز القصة بما فيها من جمع بين المعالجة التصويرية للفكرة ، عن موال قصة «المأتم» ، والتوجه الإيديولوجي كما تمثل في «الطابور» . وتندرج أحداث القصة في قسم للبليس ، في أحد أحياء القاهرة الآهلة بالعجقة العاملة ، حيث يخرج المكان بحركة لا تقطع للمسجونين

المقيدين ، والمسؤولين المحجزين ، ونسوة يشكين من أزواجهن . ويحسن فرحات الوصول الكهل المبهك الذي شاب رأسه في خدمة الحكومة وسط هذا كله ، يطلق النمل لحياله فيخلق قصة وهمية يروى لها لشاب احتجري القسم لأسباب سياسية . ويروي الرجل ، وسط الأحداث الكوميدية التي تجري أمامه ، كيف ولى الحظ عاطلاً ، «زي ما يقولوا موظف في كورباتية الشمس» ، فأس امبراطورية صناعية هائلة ، لكنه ظل مخصصاً رغم تضاعف ثروته ، لا يتحل عن أصله المتواضع ، ويخصص طاقته وماله لرفع مستوى معيشة مواطنيه ، ولذلك حققت مصر رخاء عظيماً ، على يديه ، أدى إلى اختفاء الفوارق الطبقة . وانتهى الأمر بهذا الفطن إلى أن زهد في الرفاهية والتنفوذ فتنازل للشعب عن ممتلكاته .

و «جمهورية فرحات» واحدة من روائع الفن الواقعي عند يوسف إدريس ، إذ تبدل المواقف المحلية مع رؤية فرحات لأسرة عن فردوس اشتراكي ، في مزيج يهيج من الأحلام الكيخونية والاستسلام للزاجي للمرح وتشجيع من المحتجز السياسي الشاب ، الذي يتحاور بدوره الأول من الحلو القفص لتقسم بطلق خيال الصور ، طيفاً ، وبطل محققاً بتجاوز تحرم للممكن ، إلى أن يتنه فجأة ، في نهاية القصة ، إلى حقيقة الواقع الملتصق المهيبط به . وعندئذ يبدأ في السخرية من أحلامه الشخصية ، ومن السخرية الضمنية من أحلام ذلك المستمع الثوري الذي كان يستمع إليه ، فيقول بصوت ناله : «يا شيخ لكلك .. أهر كلام .. انت بصدق؟» [أرواح ليالي ، ص ٢٦٧] وهذه الكلمات يصل حلم اليقظة ، الذي زعم فرحات أنه ألفه «بخصوص هشام السباحت» ، إلى نهاية مفاجئة . ويبدأ الروتين الكتيب مساره الجديد في قسم البليس .

وتشكل قصص إدريس المنشورة في جريدة «المصري» عام ١٩٥٣ وحدة مستقلة ، تتميز بالتوتر بين موضوع بحرك الشاعر وصرامة محكمة ، تتحل في طريقة تقديم القصص . (١٩)

وتظهر في أعمال يوسف إدريس ، عقب الإفراج عنه عام ١٩٥٦ ، نمية جديدة ، تمثل في قصص مثل «أبو الهول» و «داوود» و «ليلة صيف» . وتتخلص القصص من صرامتها السابقة لتصبح الخاضعة للعبة ذاتية أكثر شاعرية . ويسهم الطول البدل المتزايد للقصص في خلق علاقة حميمة بين القارئ والقصة .

وأوصاف الطبيعة تادرة في أعمال يوسف إدريس ، ولكن يعادف للره - في قصص هذه المرحلة - فقرات غنائية تنمى بجمال الريف المصري ، هذا الجمال الذي يتكشف في الليل ، بوجه خاص ، عندما تبدأ الدنيا وتسترخ من عتاء حرارة النهار ، وتسدل على الحقول «مظلة بنور القمر غلالة بيضاء من العوض توقظ الخيال» . في تلك الساعة يجتمع الناس للسر ، في «صامره» ، يستمعون إلى حكايات طويلة يحكيها فصحاؤهم .

وفي قصة مبكرة بعنوان «في الليل» (١٩٥٤) تتنقل جماعة من الفلاحين ، أنهمكهم العمل في الحقول طوال اليوم ، وبينما يندحون «الحوزة» ويستمعون إلى مكات فرحور للقرية ، وهو أفقر من فيها ، يسرى الهواء الرطب إلى أجسادهم لتتبعه يبعثها .

«وما كان الليل جميلاً فيه من مكون أو نجوم ، وإنما كان جميلاً لأنه ليس فيه عمل ، ولأن فيه راحة وجلوساً ، ولأنهم يستطيعون فيه الحديث ويحسون إذا جلسوا واستراحوا وتحدثوا أنهم بشر مثل سائر البشر» . [أرحس ليل ، ص : ٢٦٦ - ٢٢٧] .

وكما حدث في «في الليل» يقصى الناس ليلتهم عسارين - في قصتي «أبو الهول» و«ليلة صيف» - رغم اختلاف معالجة الموصوع في القصتين الأخيرتين . وتباعد المقارنة بين هذه القصص في تتبع تطور قصة يوسف إدريس خلال هذه الفترة . ففي قصة «في الليل» لا يحدث تغير منذ البداية إلى نهاية القصة ، مما يوحى بثبات الوضع الاجتماعي . وتتكشف حقيقة الدور الذي يلعبه السامر في حياة الفلاحين الفقراء ، بوصفه وسيلة لتخفيف عبء ، وتجديد طاقتهم في مواجهة مصائب يوم جديد . ولكن يختلف توظيف الكلمات التي يتبادلها السامرون في «أبو الهول» و«ليلة صيف» ، فلا تقتصر على ما يقال - عادة - في مثل هذه المناسبات ، بل تشكل الكلمات جزءاً لا يتجزأ من حركة التطور الدرامي ، وتسبب في الأحداث المصرية التي تؤثر - بدورها - في حياة الشخصيات الرئيسية في القصة . ويمكن الكاتب من التصوير الحادق لجو المقابلات الليلية - كما حدث في «خمسة ساعات» .

ويؤدي دور الراوى - في هاتين القصتين - طالب يظل - في كل الأحوال - ولبق الصلة بالكاتب . وللطالب الراوى دوره النال في هاتين القصتين ، إذ يبرز التقابل بين مجتمع الريفي المتخلف والمجتمعات الحديثة والحضرية ، القوى ، المستنيرة ، والمتأورات في الحس . إن هذا التقابل يبدو أكثر حدة ، عندما تصطبغ الأحداث بصبغة حداثوية وهي طالب شاب ، قادر على أن يشق طريقه في العالم المتغير خارج القرية . بضاف إلى ذلك أننا لا نواجه - هنا - ما واجهناه من تركيز سابق على أوضاع الحياة البائسة للطبقات الكادحة ، بل نواجه مدخلا أكثر ثميراً ، يتجاوز التصوير التسجيلي أو الكاريكاتيري للشخصيات

في قصة «أبو الهول» (١٩٥٦) يحضر الراوى وهو طالب في كلية الطب جزء في فريته ، يقام له سرادق صمم ، يتلو فيه مرقى آيات القرآن بصوت أخف نحيب . وما أن ينضم طالب الطب إلى جمع المعززين حتى يحاصره حلاق المصحة وممرض المستشفى بأستة طية صعبة ، تهدف إلى إحرجه وإظهار براعتها أمام الحاضرين . وبينما يتابع القرويون المناقشة في دهشة وانبار يصل الواظظ إلى وصف العقاب القاسي الذي ينتظر العصاة في جهنم . ولا يجد الطالب وسيلة يباري بها منافسه ممرض المستشفى ، الذي كاد يستحوذ على انتباه المستمعين ، سوى أن يقص روايات مبالغ فيها عن الكيفية التي يتعاملون بها مع الجثث في مشرحة الكلية . ولم يتوقع طالب الطب أن يدمع ثمن هذا الحديث غالياً ، إذ فوجئ - ذات ليلة - من طريق بابة ليقدّم له جثة . ويتكشف طارق الليل عن قروي يدعى «أبو الهول» استمع إلى شكواه عن ندرة الجثث ، واستعداده لدفع خمس جثثات كاملة ثمناً لحقة يمكنه التهرب عليها

في قصة «ليلة صيف» - وهي واحدة من قصص إدريس السبعة - تقابلنا مجموعة من المصيبة ، في إحدى الليالي خارج القرية ، يجلسون فوق كومة من التبن يثرثرون ، ويروحوون بأنفس المصيبة مما يعتري

أجسادهم في من البلوغ ، من ونخزات «العفاريات» . وكان المساء موعدهم للفصل ، لا يضميه الليل من جبال حلاب على كل شيء يبدو تأمها ومنفرا في وهج النهار ، ولما يث الليل من أثر ملطف ، في أجسادهم المحمومة بالرغبة ، الباحة من حتمس جسدي :

«ومحب الليل ، نجه وكأننا نرى في سواده وهبوطه وحنانه امرأة جميلة ، ذات سمات ، ودم عفيف ، وسمرة أنثوية نهج كاس أعائنا . ونكره النهار ، نكرهه وكأنه رجل عشن غليظ القلب والقول ، لا يرحمنا ، ولا يسمح لألستنا أن نلدور» (١٧) .

وكان الحديث عن النساء موصوع الصبية المفصل . وقد ظلوا معتقن بشغنى محمد ، أكبرهم وأكثرهم معرفة بالنساء ، لأنه يلعب ليحمل في حاضنة الهاء : تلك المدينة التي كانت تبدو هائلة من كان مثلهم ، بشر بلحية إزاء تجمع سكان فوق اتساع القرية بقيل . أما المدينة فيها «الندبة» ، ومحنة مكة حديد [قاع المدينة ، ص : ١١٢] .

وكانوا على استعداد لابتلاع أى شيء يقوله محمد ، ذلك الذي يبدو وكأنه ليس من بلدهم ، أو يبدو وكأنه واحد من سكان المدينة للثوريين ، اللثام الناصحين ، الذين فرهم ونحلى أداهم .

وبعد مراوغة من جانب محمد وإيمان مغلظة بقسمها الحاضرون بتكتم السر ، بدأ محمد - أخيراً - يروي مغامراته في المنصورة ، وهي المدينة التي كانت :

«... شتاً كبيراً كالجنة ، ولها عواجات لا يحصى لم عدد ، وبنات كالفن الخلب ، ونساء ألفرنج من ملايات فن حرية تلعب وتلعب ، وتصب برافهن لاهد صخير دقيق مثل حبة الإصبع ، وأتولهن لاهد كحبة القول ، وأجسامهن لاهد مصنوعة من لحم طرى ، وليس فيها عظام ، وإنما هي كاللبن تجلبه ، فيجذب منك وتلعبه فيسبل لعابك من حلاوته ، والرجال هنالك ... لا يشعرون لسانهم ، والنساء يعضن اللبان فيطرق في أفواههن الحلوة الصبغة ، ويطلبن الرجال ، رجال مثلنا فلاحين غناشير كحفول الجاموس» [قاع المدينة ص ١١٤ - ١١٥] .

وتتبر حكاية محمد المختلفة عن تلك لتع الحسية شيال الصبية ، فقرروا - وهم في حجة من أمرهم - التوجه إلى المنصورة . وانضم إليهم محمد بعد تردد . ولكنه يعترف لهم - عندما ظهرت أصواء المدينة على مرمى البصر - أنه اختزع الحكاية كلها . ويقدّر ماينال طالب الطب - في «أبو الهول» - عقابه على مايقوه به من نص ، ينال محمد عقابه مماثلاً لاستغلاله سلجاجة المصيبة الرقيقين ، فيستدرج إلى أحد الحفول ليوسع ضرباً ، يصل إلى التهديد بالقتل . وعندما أشعوا النار في كومة من القطن أهدرها لحرقه ، ظهرت تبشير الصباح ، فجعلت اللهب يبدو شاحباً ، وأخذ كل واحد من الصبية يحملق داهلاً في أوجه الآخرين للسلطنة بالثور . وأدركوا ، ساعتها كم هم أشقياء نساء ، فكروا عائدين بحرون أديال الخزي وينظرون بفرح إلى النهار القادم .

والهال الذي كنا نراه رؤية العين متصباً أمامنا كرجل عملاق قائمه أعلى من قاعة الشمس ، ولأرحمة في قلبه ، ولاخرقة فوق جسده ، وفي



بده هراوة ضخمة ، متعباً هكذا ، ينظرون ويرعدون ، وقدح عينه بالشر ونحن متجهون إليه ، محاطون ، محشرون ، عالون تماماً أننا لن نفلت من بده [قاع المدينة ، ص ١٢٣]

وإذا تخاورنا الجو الشاعري وحكاية محمد الحولية من مآثره في المنصورة ، وهي فقرات تشبه حلم فرحات ، فلت انتابها - في ليلة صيف - التضاللات المصادفة بين الليل والنهار ، والحلم والحقيقة ، والمدينة والقرية . وتتدعم هذه التضاللات وتمتد ، عبر تضاللات ، تضي عليها دلالة رمزية . وعند نهاية القصة ، يبدو التضاد الفردي وكأنه يشكل وضعا واحداً ، إذ يدرك الصبي القرويون وهم يعودون إلى قريتهم في الفجر ، الحقيقة القاسية لوجودهم ، في نهار يلوح للبيان وكأنه مارد شرس . أما للمدينة ، تتمتعها الحسية ، فتتحول إلى محض سراب ، لا يجتنب كثيراً عن حلم فرحات بفردوس اشتراكي . ولذلك فإن تحرر الصبية من حذر الوهم يكشف عن انكسار الواقع والنهار والقرية على نقائضها . الليل والمدينة والحلم . وتتكرر هذه التضاللات المتضادة ، مصرقة ، في أجزاء أخرى من أعمال يوسف إدريس ، فيصبح جانباً أساسياً من جوانب عالمه الخاص .<sup>(١١)</sup>

وموضوع قصتي «داوود» و«الناس» هو الفجوة الماثلة التي تفصل بين الفلاحين الأميين والمدينة الحديثة . ونجد الانجاء التقليدي هنا ، كما في قصص أخرى ممثلاً في المنصر النسائي ، بأنها يمثل شباب المثقفين من الذكور اتجاه الحداثة والحضانية .

وفي «داوود» (١٩٥٦) نتعرف على امرأة ريفية تؤمن بالخرافة لها ، مثل قطتها ، حملٌ جديد ، في كل دورة من دورات الطبيعة . وعلى الرغم من موت ولدها عقب عرجه إلى الحياة بوقت قصير ، لا تلقى المرأة باللوم على الوسائل البدائية التي تستخدمها «للداءة» ، بمقدار ما ترد الأمر إلى انحط العاثر . إن إيقاع هذا الأسلوب البدائي في الحياة ، وما يترتب به من اعتماد على دورات الحسب وقوى الطبيعة المارقة بدل الاعتماد على المراكز الطبية الحديثة ، أو «المبادئ» ، يمثل نمطاً تحية لوصف فترة الحمل الثاني ، بعد أن فقدت المرأة والنقطة ولدها الأول .

و«الناس» (١٩٥٧) قصة تدور حول شجرة «الطرفة» المباركة ، تلك التي يجتمع عندها مرضى العيون كل فجر ، ليجسروا من تلقى أوراقها قطرة لأميهم . لقد أثار تقديس القرويين للشجرة سخط بعض الطلبة الجامعيين ، فتمردوا على هذه العادة ، وشنوا حملة لإقناع الأهالي باستخدام الفطرة الطبية ، وأبدوا في حملتهم حمية وحلماً . ولكن ظلت شجرة الطرفة - ربما بسبب هياج الطلبة ضدها - مزاراً يتزايد إقبال الناس عليه . ولكن تظهر المارقة عندما يثبت بعض الشباب ، بالتحليل الكيميائي للأوراق ، احتواء الشجرة على مادة ضارة في شفاء أمراض العيون . وبمجرد أن يظهر هذا الاعتراف الرسمي بمزايا الشجرة ، يتناقص إقبال العالين عليها ، وكأنهم فسروا الاعتراف على أساس من ريتهم المتأصلة في السلطة والحداثة بوجه عام ، فتمتد شجرة الطرفة جاديتها وركبتها في النهاية<sup>(١٢)</sup> .

٤ - المدينة والقرية :

تمثل القيم المتضادة التي يمثلها معهما المدينة والقرية مكاناً بارزاً في

قصص يوسف إدريس القصيرة ، خصوصاً ما كتب منها خلال الخمسينيات . وتكس هذه القصص اختلافاً كبيراً في التطور المادي والاجتماعي العقلي ما بين «الأرياف» والقاهرة «العاصمة الكبرى» تلك التي تتحد المدينة - في مصر - باسمها<sup>(١٣)</sup> . ولأن يوسف إدريس الذي نشأ في إحدى قرى الدلتا ، وفي «ديياط» المدينة الساحلية الصغيرة ، قد عاش وطأة الانتقال من الأمان النسبي الذي يكفنه مجتمع القرية إلى صياح الحرية في العاصمة الكبيرة . وفي الوقت الذي يواجه ازدهار القاهرة خصوصاً شوارعها بكراهية شديدة ينطوي موقفه - (إزاء الريف المصري - على تضاد حاد<sup>(١٤)</sup> . إنه يؤمن - من ناحية - أن القرية هي التي تحافظ على أصالة الشخصية المصرية ، ولكنه يرفض - من ناحية مقابلة - تحلف القرية وأعرافها الأخلاقية الحامدة ، تلك التي تُعرض - أحياناً - في قسوة شديدة . ومع ذلك فإن تماثل إدريس يتوجه صوب أهل القرية ، ويقدمهم - في قصصه - بوصفهم مجموعة متجانسة ، لا يس لجانسها وجود فئة قليلة ، غير خاضعة في الحقيقة ، تحت السلطة ، كالعمدة والصغير . وأهل القرية - على النقيض من سكان المدينة - فقراء ، يعيشون حياة خشنة ، ويحسون خلف حاجز من صنع الهلاكة والمقاومة السلبية ، لمواجهة التهديد الخارجي ، ولكنهم طيبون في أفعالهم ، يستمتعون بالحديث الضاحك ، ويذهب بعضهم البعض ، وهم يجتسون كويماً من شاي ساحن قائم اللون .

ويظهر الصراع واضحاً بين القرية والمدينة في قصة «المكنة» (١٩٥٣) . والأوسطي محمد (الذي يذكرنا بعبد النصف في «الرجيحة») قروي تقي ، لا أقارب له سوى ابن خائب وحده قليل من الأصدقاء . وهب نفسه لعمله ، وهو صيانة «مكنة» قديمة تدبر طاحوا للدقيق . ووجد في علاقته بها بعمقه من جذب علاقته الإنسانية . ولذلك تعادل «المكنة» - عنده - الحياة بأسرها ، فهو يحبها كمشيئة ، وعسى «حجرة العمدة» التي تستقر فيها وكأنه يحس حرمة بيته . ولم يتردد في أن يوسع ابن صاحب «الطاحونة» ضرباً عندما وجدته داخل «حجرة العمدة» ، يحاول أن يلمس «الحطالة المصطنعة الدائرية» . وكما فقد عبد اللطيف - في «الرجيحة» - أغلى ما يملك ، أي زوجته الشابة الحبيبة ، عندما أصابت الرجيحة ابن العمدة الصغير بسبب صرب ابن صاحب الطاحونة في طرد «الأوسطي محمد» من عمله ، وحرمانه من التواصل العاطفي الحميم بالماكنة التي يمشقها . وبعد «الأوسطي محمد» عندما يقتل كل «أسطوانات» البئر في ترويض «المكنة» المعجور الميعة وتشغيلها وكلاً تحبط «الأسطوانات» ، وحال توقف «المكنة» ، كان «الأوسطي محمد» يكسب الناس إلى صفه في مواجهة صاحب الطاحونة ، إلى أن جاء صاحب الطاحونة ، يوماً ، مصطحباً «أوسطي» من القاهرة ، أثار السخرية لأول الأمر بسبب رداءه النظيف ومظهره الحضري . ولكن سرعان ما غير الفلاحون موقفهم من «الأوسطي» الجديد ، عندما استطاع إصلاح «المكنة» التي بدأت تنور في سبر بيتنا لقبول الجميع يثنون صاحب الطاحونة المنصر ، أنزوى «الأوسطي» محمد ، وحيداً منزلاً ، غير قادر على استيعاب الكارثة الفادحة ، وكأنه الزوج يضبط امرأته مطبسة خيانتها .

هذا الجانب من قصة «الملكة» ، حيث يصاغ التعبير عن دمار القروى في رموز جنسية ، يخلو الموضوع (التيمة) الأساس في قصة نشرت بعد ذلك بخمسة عشر عاما ، وهي قصة «التناح» التي تبدأ على النحو التالي :

«حين دفع «حامد» الباب رطوبي» بالمعهد العالي للزراعة .. مات .. بالضبط مات . وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل علة أو حركة أو فكرة ، ولم يجد يرى أو يسمع أو يشعر .. كانت «فحمة» زوجته والدة على رأس الفرقة ، والولد الصغير ملتصق برأسها العاري يتصب مرعوبا وهو يجذب شعرها بشدة : يسا هي عارية الرأس ، عارية الساقين والخصدين ، عارية كلها أو تكاد .. ولوحها يرقع الخدي بجناحه ولا ينظرون أو سروال ، وإنما مؤخرته العارية قد طابت في عرى «فحمة» وانتهى الأمر» (١٢٠) .

ورغم الاختلافات الأسلوبية بين القصتين - «الملكة» و«التناح» - فإن كليهما تصور انتهاك المدينة - بكل ما عتله - لأسلوب الحياة التقليدية ، بنفس القدر الذي تصور به - كليهما - الانهزام الكامل للمصر الرقيق . ويشتمل هذا الانهزام في عمية اختصاب ، تفقد الملاح ألفه الحسم ، سواء أكان هذا الأليف طاحونة الدقيق ، في قصة «الملكة» ، أو زوجة بواب قروى حيط المدينة ليحرب حظه فيها ، كما حدث مع فحمة في «التناح» .

ولا يملك المرء سوى التعاطف مع المصنوعين المنصحين في هذه القصص . ذلك لأن الكاتب يصورهم - رغم سخطنا بهم - بوصفهم شرفاء مخلصين ، أهلا للثقة ، يربطهم رباط وثيق بصلتهم وأسرتهم . إسم أناس طيبو التوايا في عالم شرير . قد تعد صفاتهم هذه مزايا في ذاتها ، ولكنها تجعل منهم عزلا في مواجهة رجل المدينة الأنيق الماكر ، المروغ ببراءته الظاهرية . ويقدر ما ينسحق القرويون في مواجهة رجل المدينة يتجردون من البقية الباقية للكرامة ، فلا يحسر الأوسطى حمدا على تنفيذ وعده بإلقاء «الأوسطى» القاهري الشاب في الماء ، تماما كما لا يحسر حامد على تطبيق أهراق الشرف في القرية ، تلك الأهراب التي تلزمه بقتل زوجته والأندى المبت الذي أسلمته نفسها ، طائفة خير مكرمة .

وتتابع قصص أخرى ، مثل «الحادث» و«الأمنية» ، تنوق المدينة وجاديتها ، بكل ما يكني ضمها من عالم غرق يمثل فحة الحداثة . ويوضع التعارض بين اتجاهات الريف والمدينة - في قصة «الحادث» (١٩٥٣) - داخل سياق أوسع . إذ يذهب عبد النبي ، مدرس القرية ، مع زوجته «لطافة» إلى القاهرة . ويشعر بسعادة عارمة وهو يزورها المدينة لأول مرة . وتسلم الزوجة وتخرج على النيل من فوق كوبري قصر النيل ، مسيرة . ولكنها كادت أن تفقد صوابها خوفا على حياة طفل أصغر الشمر ، وأنه يخطف وسط الهر . ويحاول عبد النبي أن يهدئ من روعها بقوله :

«ده لازم حواجة ... مش معقول ابن هوب» [أرخص ليالي ، ص ٧٦] ويشير المديرون إلى شاطئ النهر ، حيث يقف والدنا الصبي «يرتلان أيه في أيه» دون أن يبدوا جزعا . وتعلق فحمة من عدم

إحساس الأبوين بالمسئولية ، تنصق في اتجاهها ولكن الريح - في تمثيل رامر - ترتد بالبصقة ، لتصمغ وجه زوجها عبد النبي .

وعندما يعود عبد النبي وزوجته إلى القرية ، تعلم بحاجة أن أولادها انتهبوا فرصة غيابها واستحووا في المزرعة ، فتعاقبهم بالضرب . ولكن عبد النبي يتخذ موقفا مغايرا . إنه يقارن بين حادثة استحمام أولاده والصبي الذي شاهده في الليل ، ويتذكر جمال الصبي وصورة شعره وثباته وأطمئنانه . ويقارن بينه وبين ابنه محمد ، لتبرر صورة ابنه عما فيها من كآبة ، وقذارة ، وغرور وإفراط في الأكل . ويعلم عبد النبي بأن يأتي يوم يرى فيه ابنه محمد راكبا قاريا وحده ، عابرا النيل في ملابس بيضاء نظيفة . ويتصاد حلمه مع مفهوم تصدقة المهدود عن واحيات الأبروة ، ذلك المفهوم الذي لا يفود الحبل الجديد إلا إلى البلادة والفسادة . إن هذا التضاد ، بمعنى أوسع ، يكشف عن الفوة بين الأفكار المصرية والعربية عن التعليم .

وموضوع قصة «الأمنية» (١٩٥٣) هو موقف القروى من المدينة . وهو موقف ينطوي على مزيج من الخوف والفضول والريبة ، بل على رغبة ملحة في السخريه من عادات المدينة . وعندما يجد «البرعي» وهو فلاح من الصعيد ، «أودة الطبلون» محالية تماما ، ينتهز الفرصة لينكس لأول مرة في حياته في هذا الصندوق المسجوب . ويقرب من الجهاز في حذر القروء ، ويرفع الساعة ليطلب المركز . وعندما يرد عليه المركز : «أبوه يا بعت خنم» ، لم يفعل الفلاح المرتبك شيئا سوى أن مأما ولفافا . وعندما يعقد حامل «السنترال» صيره ، ويبدأ في الشتم ، يستعيد البرعي «فرجه» فجأة ، ويلعن حامل السنترال ، ويرمي الساعة بقوة وينفخ خارجا كالريح .

ويمثل البرعي القروى الذي لا يملك القدرة أو الرغبة في الاتصال بعالم أكثر تقدما يقع خارج حدود مجتمع القرية ، فرفض هذا العالم بعد محاولة حائه . وهو شبه - في ذلك - «أحمد البطي البليدي» ، مثله شبه الأخرج في قصة «على أسوط» ، فهو نعط للشرح الماكر الذي لا يأسف على ما يفوته من منافع المصاراة التكنولوجية .

## ٥ - عطلة القرية :

في حامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ نشر إدريس حدادا عن القصص القصيرة التي تركز على الموقف العقلي لسكان القرية المصرية . انتقل التركيز السابق على الجوانب الخارجية لحياة المصطفيين ، وتركزت الأنواء على المضطربات والمهمات البدائية التي تأخذ صبغة دينية ، وترتبط بين أفراد الجماعة في القرية . والقصص التي تناقشها - وهي : «عطلة من السماء» ، و«الشيخ شحنة» ، و«حادثة شرف» ، و«الحريد العروسة» - توضح ذلك .

وإذا جردنا تلك القصص من محرماتها ، أمكن أن تولد منها صورة تقرب من الاحتمال للقرية المصرية ، على النحو الذي يتصورها به يوسف إدريس ، إن قرية «كفر العزب» كانت قرية تكاد تتمتع بالرخاء ، ولكنها عجزت عن مواجهة تزايد عدد سكانها ، فهبطت إلى مستوى الفقر ، وأخذت شوارعها تنوح بالآلاف من البعوض المتهولين . لا يمتلك الواحد من ملاكها أكثر من بضعة قراريط ، اعذر الخلد

بتجارها فصاروا مجرد باعة سريعة ، وفي القرية أكثر من خمسين دكانا للبقالة لا يزيد ثمن البضاعة في أي منها على خمسة جنيئات . وتقدم القهوة والشاي في «غرفة» رثة متناككة . وتخرج القرية بعدد وافر من ملقرين ، وياثي الطمعية ، وشعراء الرماية ، وصغار الصوص . وتختفي ، لتسريحيا ، بعض الفضائل التي لم يعد لها جدوى ، مع تزايد مصعوبة وسائل العيش ، مثل الكرم ومظاهر الشجاعة والنحو . ومع ذلك لما يزال أهل القرية يكوّنون عائلة واحدة كبيرة ، وهي حقيقة يبررها نظام بناء القرية . إذ شيدت منازلها وأجزائها الخفية إلى الخارج ، وتفتح أبوابها على ساحة شاسعة مفتوحة تتوسط المنازل . ويتخذ هذا السرب من الأكواخ الطينية الواطئة المتداخلة وسط الأراضي الزراعية ، حيث تتج أرواد الليرة المطلوبة ملجأ حبيبا للمحارجين على الأصول . وهي مجموعة قواعد غير مكتوبة تضبط السلوك في مجتمع القرية .

«الجميع لخدمهم في الجامع إذا أذن المؤذن للصلاة ، ولا نجد واحدا منهم لاطرا في رمضان . وثمة قوانين مرمجة تنظم حياة الكل ويسمونها الأصول ، فلا يهدى القصر على لسان ، ولا أحد يغير أحدا بصفته ، ولا يحسر واحد على تحدى الشهر العلم» (٢٦) .

وتتبع مأساة الشخصيات الرئيسية ، في تلك القصص بين اضطرابها إلى الخروج على «الأصول» أو تحوّلها إلى ضحايا هذه «الأصول» في قرية مية النصر . في قصة «طلبة من السماء» (١٩٥٧) - «كل شيء بهي» ، هادي ، عاقل ، وكل شيء قانع مستمع بطقه وهنوته ذلك ، والسرعة غير مطلوبة أبدا ، والعبادة من الشيطان» . كانت له «سيرة» [ ٥٢ ] . ولا يصدق ذلك على شيء كما يصدق على يوم الجمعة . إن هذا اليوم ليس يوما للراحة ، لأن كلمة «الراحة» ترتبط - في عقل الفلاحين - بأبناء المدينة ، ذوي الأجساد الطرية الذين يعملون في العلى ، ومع ذلك يلهثون من الإجهاد . يعتبر العلاج الحصول على عطلة أسبوعية إهانة لطافته التي لا تنكّل ، بل يعتبر تقنين مثل هذه العطلة والاحتياط عليها نوعا من البدع . ولذلك فإن الناس في المناطق الريفية - «بلاد الله» - يؤكّدون أنهم لا يمتنعون عن العمل في يوم الجمعة إلا لأن فيه ساعة لحس ، فلا يمكن أن ينجر فيه شيء إنجازا متضا . ومع ذلك ، ففي يوم من أيام الجمع ، تقع قرية مية النصر ، فريسة اضطراب عظيم . ذلك أن «الشيخ على» يهدد بأن يرتد عن الإسلام ، ما لم يرسل الله إليه ، على الثور ، ولحمة حامرة . والشيخ على باتس مسكين ، يلزمه التفهر ملازمة الصاحب الحميم ، حتى إنه يطلق على المقر اسم «أبو أحمد» ، مداحية وألفة ، وإذا يذمر أهل القرية من تهديد الشيخ على بإعلان الكفر ، وما يترتب على ذلك من غضب القادر القهار ، مما يعرض أمن القرية - «أمان الله» - لمأساة ، يتطوع بعض الواقفين بتقديم ولحمة شبيهة للشيخ على ، وكأنه يزيح بذلك الخطر عن القرية .

وقصة «الشيخ شبيخة» ، هي قصة شخص أبه ، أصم ، أبكم ، لا يبتسق أحد من جنسه ، يشك بعض الناس أنه ابن «فاصة العرجاء» وهي امرأة مسترجلة عصبية الطبع ، ويحمله البعض الآخر ابن فرد ، ويحمله البعض الثالث ابن البيطار الذي يشاع عنه أنه يواقع حجارة الشيخ

البليدي للأقود . وإذا تعج القرى المصرية بالمحفوظات المشوهة ، والبشر المسوحي الخلق ، فإن أحدا لم يمر الشيخ شبيخة «تباها» لوقت طويل ، إذ حرام أن يعترض أحد على مخلوقات الله ، وهكذا أراد الخالق وإذا أراد الخالق فلا مناص من إرادته ، وليس على العبد أن يعترض على نظامه ، حتى إذا شذ النظام .. وكما يشذ النظام حتى يبدو الكون بلا نظام ، وكما من محبوب ومهفوف ومشوه ومحنون ، [ شيخ شبيخة ، الموقفات الكاملة ٢ ص ٢٩٣ ] .

ولكن الرعب التي يستشعرها الناس إزاء الشيخ ليست رهبة الطراني شيء . مخالف شاد ، يكشف بشذوده عن كنه النظام الهائل الذي ينسج الكون والناس ، وإعما على توحده من النظام أكثر مما رهبة من مخالفة النظام . ولذلك يتساهل الناس مع الشيخ شبيخة ، بل إنهم يحولونه إلى حد ما ، فهو الشخص الوحيد في القرية الذي يملك حق دخول كل المنازل ، دون أن يشعر إنسان - بسبب وجوده - بما يمنعه عن شيء ، أو يضطره إلى إحياء شيء ، فالشيخ شبيخة - في نظر الجميع - لا يعدو أن يكون حيوانا أعجم غير صار . ولكن يتميز هذا الموقف حبا يتباهى شخص ما بأن «فاصة العرجاء» حاولت ذات يوم أن تعويه ، ويسمع الناس الشيخ شبيخة وهو يقول بصوت يميرونه : «أهوذا بالله» ، وإذا بتصبح أنه قادر على الكلام العاقل ، يصيب الذعر الجميع ، عاكفة أن يعنى الشيخ شبيخة أسرارهم . وعندما تعرف القرية ذات صباح أنه قد وجد ميتا ، وقد حشمت جسمته بحجر ، لا بد من أحد ، ولا يحزن عليه سوى ناعمة العرجاء .

أما «حادثة شرف» (١٩٥٨) أطول القصص الأربع التي تناقشها وأكثرها شهرة ، فتتركز على التتاليم الأخلاقية الخاصة بالجلس للقرية . ورغم سيادة نفثة النقد ، فإن كشف يوسف إدريس حمية القرويين - أحيانا - في التزامهم بالأصول ، لا يتخلو من التعاضف ، ويبدى - المؤلف - ميلا إلى المصمح عن سلوكهم الذي يبدو قاسيا وحشيا . ويوضح - لنا - أنه لا بد للمرء أن يفهم أن النظرة إلى الجباب والفتنة الأثوية ، تختلف في المجتمع المصري عنها في القرية . ذلك لأن «الناس في القرية وماجاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويطبقوا حوله الأصول» ، إذ هم أولا لا يجهلون لكي يستمتعوا بالجمالية . هم يجهلون فقط لكي يفلوا أحياء ، ويتزوجون كي تعمل الزوجة وتنجب أولادا يعملون .

ومن البس أن يقع الفلاح باليسر الذي يشع حاجاته المادية ، ولكنه لا يتناول أو يهادن عندما يتعلق الأمر بالأفكار «الخردة» ، كالشرف ، خصوصا عندما يشعر أن مفهومه عن الشرف قد تعرض للخطر والشرف . ويرتبط شرف الرجل - في دائرة الأسرة - ارتباطا لا يتصل بطهارة الماء ، وسلوكهم لدى لا تشوبه شائبة . ولذلك يسهل علينا أن نفهم سخط فرج لتحمته مشوبة أخته - فاطمة - التي تدور حولها قصة «حادثة شرف» ، وفاطمة - في هذه القصة - على قدر غير عادي من الأتوة . وهي ذات وجه صبور فإن تقيل إليه قلوب الجميع . ولكن جمال فاطمة - في حالة «حادثة شرف» - أشبه بجمال ليتا - في رواية «الحولم» . إنه الجمال الذي يفر الخطاب ، «المن المحنون» الذي يجرؤ على إعتلاء كل تلك الأتوة وحده .

هودح ، يحيط به أهلها ، ليصحبوها إلى قرية العريس . ويشعر سكان القرى المخاورة بأن عليهم أن يدعوا موكب العروس إلى وثمة ، ويستصحبوا الموكب طيلة الليل ، لكي يظهروا كرم صيافتهم وقدرتهم على الاستضافة . ولابد - بالطبع - أن يرقص الأشخاص المصاحبون للعروس هذه الدعوة ، وأن يسفر النقاش عن معركة هيمة ، يفتح الموكب ، بعد الانتصار فيها ، في مواصلة سيره .

وقد انتهت هذه العادة تدريجيا لتدهور الأحوال الاقتصادية في ذلك الجزء من البلاد . وعندما خلت محاولات «تجويد العروس» من مصمومها القديم ، أصبحت عادة اجتماعية رافقة ، أو مجرد مهزلة . وأصبح موكب العروس يتكون من عشرات المنسولين المهزولين الذين يحملون بولمة عامرة في حفل رفاف . ولقد كان هذا هو الحال ، عندما تعرضت جماعة من خدم أحد ملاك الأراضي ، مصممين متجهين الوجه ، لواحد من هذه المراكب البائسة . ولما كان القرويون قد فقدوا معنى النحلة القديم فقد قبلوا الدعوة بدل أن يرصوها . ولكن مالك الأرض يدهش الجميع . ويبدل أن يشكر خدمه للمكرمة التي قاموا بها يلعبهم لأنهم أنقلوا كاحله بالثبات من الفلاحين الخروعي . ويكتشف الخدم متأخرا جدا : «أن الأسياد فسلوا هم الآخرون كما فسد الزمان ، وراحت السيادة مع العصر الذي ولّى» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٩٠] ويأتى دور الفلاحين لكي يتشددوا في الإبقاء على التقاليد ، ويرفضوا الرحيل قبل أن يقوم مالك الأرض بواجبه ، ليزيدوا من هم مالك الأرض . وإذا فرغوا من الأكل ، وأصابهم النخمة ، استأنف الموكب وسطها . وعندما يلعبون قرية العريس ، بعد سبعة أيام من الولايم ، تكون عادة «تجويد العروس» قد انتهت تماما .

## ٦ - الفقر والظلم الاجتماعي :

والفقر صفة دائمة للشخصيات في جزء هام من مؤلفات إدريس ، وهو محور الذي يدور حوله بناء قصص من نوع : «أرخص ليالى» ، و«دهان» ، و«المرجعية» ، و«شغلانة» . وتتحرك الشخصيات في تلك القصص ، في دائرة مفرقة من الفقر المدقع والجهل ، وهم ضحايا قسرة وحشي قاس لا يفرق بين واحد وآخر ، ولا مهزلة منه . ولابد أن يتضح أن القصد النهائي العام من «المرجعية» ، و«شغلانة» ، هو إظهار القسامة ، بوصفها الحالة الطبيعية ، وأن أية محاولة لتبديلها يكتب لها الفشل مقدما .

وتبدأ «شغلانة» (١٩٥٣) بحملة تقول : «كان عيشه في حاجة إلى قوشين» . وهي جملة تتكرر بعد حصر قصير للأعمال المختلفة التي حاول عيشه أن يكسب بها عيشه . وقد أصبح - الآن - معسرا تماما ، تدهور كل شيء في حياته حتى ذلك الخط الضئيل الذي اعتاده من قسرة وموقعه - إزاء هذه الحالة - موضع قسرة متواكل . «إنما هي الدنيا والسلام» . ولجبراته نظرة مشاة ، مهم يرويه «قليل البحث» [أرخص ليالى ، ص ٢١١] . ولكن هناك زوجته الحامل التي تذكره بواجباته . وفي النهاية يلعبه حوبلها للتواصل إلى قبول «شغلانة» من يتبرع بلعبه . وتضعس حاله ، ولكن إلى حين ، إذ تعجزه الأنيميا (فقر الدم) فيعود إلى ما كان عليه : «في حاجة إلى قوشين» .

ودأت يوم يحدث ما يتوقعه الناس منذ وقت طويل ، إذ هاجم فاطمة دون جوب القرية . وهي تسير في تمر صيق عبر حقول الدرة ، وتصيح فاطمة مستعينة ، وسرع بعض الناس لإنقاذها ، فيجدونها لم تعصب بأذى . ولكن يوقى الجميع - رغم ذلك كله - أنها قد ارتكبت العيب ، ويتأهب شقيقها المكولوم لتعبد واجبه ، وهو قتل شقيقته وعشيقها المزعوم «الفرح» من أهل العرب ، وأهل العرب منهمون أنهم مناهلون في أخلاقهم من أهل القرى ، ولكنه صرحهم أن أهل العرب لهم هم الآخرون أصول وأسم أعدى أعداء العرب» . ويشير عدد من النسوة القرويات في إجراء تحقيق قاس يخلو من الرحمة . يرقص فاطمة عن السرير : «ولولت إحداهن لقيت يديها ، وأصكت امرأتان كل بساق من ساقها ، وامتدت أيدي كثيرة ، أيدي مهزولة جافة ، حتى بقايا الملوخية التي عليها جافة ، وامتدت عشرات الميرون المصادقة امتدت كلها في عنقا من الشرف والهاظلة عليه ، وامتدت كلها : انغزرت وقلبت وتفضعت حتى وهي لا تدرى علام تبحث» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٨] .

وعلى النقيض مما توقع الجميع ، تنطلق الزغاريد من المنزل لتعلن البشرى لرجال المنتظرين في الخارج : «سلمة بإنشاء الله . سلمة» ، والشرف متصان» [المؤلفات الكاملة ، ص ١١٩] .

بن الشرف - فيها يراه الفلاحون - يفتن بالمعزاة أو البكارة التي لا تحسدش . وهو عارال سلبا في حالة فاطمة . ولكن المفزى السلبالي للقصيدة ، ذلك الذي يبرق في نوع من الخفاضة أو التذليل لذروتها ، يؤكد أن الأسلوب الجماد الذي تطبق به الأصول ، هو أسلوب ناقص لمقصود في حقيقة الأمر . إن الاختيار القاسي الذي تواجهه فاطمة بدفعها إلى الزنى بأشياء لم تكن نعبا من قبل ، ويعظمها كيميعة الحفاظ على المعيار الأخلاقي بالقرية ومخادعته في نفس الوقت . هكنا تبدأ في مخادعة شقيقها بأن تلتزم - في الظاهر - بالاستقامة ، وتعمل - من وراء ظهره - كل ما يحشاء . وينهى الأمر بأهل القرية إلى أن يضعوا عما علموه وما تيقنوه ، من أن عذرية فاطمة وبكارتها لم تمس ، دون أن يصيبهم ما حل بها من أذى نفسي .

ويمكن تلخيص مفزى قصة «تجويد العروس» على النحو التالي : إذا كانت جماعة ما مستعدة لابتناع كبرياتها وهجر عاداتها الموروثة ، بحكم تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية ، فمن المؤكد أن هذا التحول «ناعجي» ينتج تأثيرا كبيرا يتمكس في سلوك أعضاء الجماعة . وإذا بدأت هذه العملية في الظهور فإن أثرها يمتد إلى بقية الجماعات ، ويتغلغل من قرية إلى أخرى ، إلى أن يأتى يوم تختفي فيه التقاليد الموروثة تماما من السطح .

ولمكرة الرئيسية للقصيدة مصصنة في جملتها الأولى : «كون الشارقة - بلدياتي - كرماء ، مسألة لا نقض فيها ولا إبرام» [تجويد العروس ، المؤلفات الكاملة ، ص ٨٢] وإدريس نفسه من أهالي محافظة الشرقية ، ولعله قد صدم في شبابه بالمعاركة الحادة بين المظاهر الموروثة للمكرم، وما هو متاح في أيدي القرويين من إمكانيات عملية ويعرف - من الصفحات الأولى في القصيدة - أن العروس تحمل في

## ٢ - اهتمام جليلد بالغريب والشاذ الخارق للعامة .

إن القصص التي كتبها يوسف إدريس ، عام ١٩٥٧ ، مثل « الشيخ شبح » و « طلبة من السماء »<sup>(٢٧)</sup> و « شيخوخة بدون جنود » ، تبنى عن عدم اهتمام تصوير الواقع ، وتركز الاهتمام على الحواشي العربية الشاذة ، وفي بعض الأحيان المتصلة بالموت والمقابر . فالعلاقة العربية بين المسحون الإنسانين اللذين لا تعرف لها جسا محددًا ، في « الشيخ شبح » وشخصية الشيخ علي الشائبة ، بطل « طلبة من السماء » ، ذلك الذي يستعطر الغضب الإلهي على أهل قريته بالخروج من دينه ، إنما هي عناصر تمهد للتحول إلى القصص الخاطارية .

ويضاف إلى ذلك الابتعاد الواضح عن مبادئ الواقعية في « شيخوخة بدون جنود » ، حيث يشتق العنوان نفسه من عبارة قانونية تعني أن شخصا ما قد توفي لأسباب طبيعية . وفي هذه القصة الطريفة ، يقوم مفتش الصحة ، الذي يصدر شهادات للميلاد والوفاة ، بفحص جثة عم محمد أحمد حسين الخانوية الدين هم - غالبا - بوابون وراثيون متقاعدون ، تزيد أعمار أحبار أعليهم على السادسة والخمسين . ويتذكر الطبيب ، وهو في طريقة لفحص جثة عم محمد ، كيف كان الرجل العجوز يصحبه إلى منارل الموتى ، وكيف كان يقوم بتقييد الحلت ، يجذب شعرها والحلقة في عيوبها ونحس عظامها ، ليتأكد من أن الوفاة طبيعية . وهامهم - الآن - يعملون ذلك كله في جثة عم محمد . وعندما يحاول أحد المصيان أن يقتب جثة عم محمد على وجهها ، يتوهم الطبيب أن عم محمد يتحرك ويسرى له من ميتته . ليقول له بطريقة الخفيفة النشطة : « أروع بأجدع .... عش فلنلك بايه ... شيخوخة بدون جنود »<sup>(٢٨)</sup>

## ٣ - الأخلاق الاجتماعية :

ويتجاوز اهتمام المناظرية بسبب القصص الواقعية مع تزايد البرة الأخلاقية للقصص في تلك المرحلة ، على نحو ما يظهر من مقارنة بين نصي « علي أسبوط » ١٩٥٣ ، و « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) وبين قصة « صاحب مصر » (١٩٦٥) . إن شخصيات هذه القصص الثلاث تتربط من حيث هدفها ، فهي تصور مشردين تملؤهم روح الفكاهة والحساسية المرحة ، رغم فقرهم المنع . وقد تنح لهم فرصة تغير حصارى لكهم يبنونها مؤثرين عالمهم البسيط القائم على الإيثار للأثرة . ولكن إذا حاولنا أن ندرس أوجه الشبه بين هذه القصص وجدنا اختلافات كثيرة في أسلوب العرض وطريقته ، خصوصا للتحول من القليل التصويري للتعارضات إلى الأخلاقية المكشوفة ، في كثير من أحاديث الراوى الجانيية<sup>(٢٩)</sup>

أما « علي أسبوط » فهي تمطيط (اسكتش) ساخر للطريقة التي يبحث بها فلاح فقير عن علاج لقدمه التي تؤلمه . ويقوم الأطباء لعمالون في إحدى مستشفيات القاهرة باضطهاده . وشخصية الرجل الفقير المعوق جسديا تعود إلى الظهور مرة أخرى ، ولكن من خلال رجل قرية نشيد هو « أحمد المجلس البلدي » (١٩٦٠) .

ولكن لا ينصب الاهتمام - هنا - على الظلم الاجتماعي أو الاختلاف بين الطبقات ، بل على الأثر السيء للمروص أخلاقيا لبحث عن

وفي « المرجحة » (١٩٥٢) تتزايد الحدة اللادعة لحن عبد الطيب ، إذ يتوافق مشله في الحصول على « قرشين » مع حلول العيد . ولم تكن الفضة التي يثرها الصغار هم عبد الطيب في ذلك اليوم ، لا هي ولا غيرها من مهام الحياة أو توافيقها ، فقد كان يوم العيد ، العيد الكبير . اليوم الذي انتظره شهرين كاملين . . . . . ويضئ العجز مسحة منسوبة على سجاد الذي بنوه بالأمراض ، في الليل ، يتسائل إن كانت زوجته الحداية « فنانة » بما يقدمه لها ؟ . ثم يتهد قائلا : « آه يانهوية ، يا فحلاي » . وليس هذا بعيدا تماما عن الحقيقة ، إذ إنها تشجعه على أن يتردد على بائع الأقيون . وفي النهاية يتحطم أمه في حاة أفضل ، بالتعبد ، في اليوم الذي يأمل به أن يربد دخله ، ويتصح له في نفس اليوم أن شكوكه في زوجته كانت في محلها . وبذلك ، يثبت أن التوقعات الواحدة كانت وهما ، ولم تكن سوى مقدمات الدمار الكامل .

أما شخصيات « رهان » (١٩٥٣) ، و « لوغص ليالي » (١٩٥٣) فتعاني - بالمثل - من لعنة الإملاق والعز . ورغم أن الشخصيات قد تجد بعض الرءاء - كأن يحصل البدوي الخالج ، في « رهان » ، على وجبة صامرة عظيمة ، أو يستطيع عبد الكرم أن يجامع زوجته - فإنها تدفع الثمن غاليا ، فتعاني الشخصية الأولى نوبة منص قاسية ، ويحصل الثاني عن طفل جديد عليه أن يطعمه .

وهناك قصص أخرى - مثل « الحالة الرابعة » (١٩٥٣) و « ربيع حوض » (١٩٥٣) ، و « إدمان » (١٩٥٣) - تركز على فكرة الواسية التي تفصل بين الطبقة العليا الأناية الكسول الساعية إلى التمتع حزين الفقراء غير المتعلمين . وقصة « إدمان » دراسة في المدل الطبق إذ يأتي صابط إلى العيادة ، برجل مكبل باليد بالأعلال ، يشبه في أنه ابتلع قطعة خشيش ، محاولا إقصاءها من الشرطة . ويعلن الرجل براءته مدى ، إذ تخرى به عملية خسيل معدة . ويتبادل الطبيب والصابط حديثا هادئا ودبا - أثناء ذلك - حول عيوب مهنة كل منهما . وحينما يظهر الخشيش ، يقتب كل منهما بما يكشف عن خبرتها للشرطة ، ولكن يلاحظ الطبيب ، فجأة ، أن الصابط نفسه يبدو عذرا . ومع ذلك ، لا يسمح كلامهما إلى الاحتجاج الواهن للسجين ، وهو يساق مكبلا بالقبود .

## القسم الثاني . المرحلة المتأخرة

### ١ - مدخل

شهدت حياة الخمسينيات وبداية الستينيات تغيرا جذريا في سحر يوسف إدريس بقصة القصيرة ، فقد استبدل يوسف إدريس تصوير الحبة الواقعية البسيطة للطنقات الدنيا في الريف ، وحواري القاهرة وزفتها ، تصويرا أكثر تعقيدا وتحولت مشاهد القصص وشخصياته ، تدريجيا ، فأصبحت للشاهد عامة والشخصيات أكثر شمولا ، كما تحول استر فاقرب من تجريد الشعر المطلق ، في قصص مثل « حلالة الروح » التي نشرت في ١٩٧٠ . ويسود جو عام من التشاؤم على القصص ، إلى درجة ينغمس فيها الأبطال في الاستبطان والاحتدام ، ويستدل يوسف إدريس بالوصف الخارجي والأحداث المتعاقبة كخيلا رمزيا للموضوعات الأخلاقية والسياسية .



الكسب المادى والمكانة الاجتماعية . وأحمد العقلة - بطل «أحمد الخلس البلدى» - حلاق ذو ساق واحدة . كثير الحرف كثير الأسفار ، سريع العصب لكنه يالغ الطيبة ، قادر على أن يقوم بأعرب المهام ، واحتراف كل ما يمكن أن يفيد القرية ، دكانه عشة من البوص أقامها بعمه ، وسورها إلى ما يشبه المتحف . يعتمد عليه الناس في إصلاح قنوات الري وطلبية المسجد ، رغم أنه لا يذهب إلى المسجد للصلاة أبداً . وهو يزيج أكوام الرمل من الطرق ، وينقل أثاث العرسان ، فإذا دعى إلى مأدبة عرس انتابه الخجل وتردد في قبول الدعوة .

ولكنه يفرح من حالة السعادة التي يعيشها ، عندما يجبره معشر لصحة بإمكانية تركيب ساق صناعية بحاية في مستشفى قصر العيني ويصحح أحمد مما فشل فيه مريض قصة «على أسبوط» بسبب دكانه و«مهلونه» . ولكن ساقه الصناعية تؤدي إلى مجموعة متتابعة من الأحداث المأساوية ، تغير من اتجاهه في الحياة ، فهو يضطر إلى شراء حذاء ، وجرب بعض مع الجرب المثبت على الساق الصناعية . ويتوقف عن اللعب وتسلق النخل ، والعرض في قنوات الري ، واليوم على الأرض . ويحس زماته على كرسى كفى تبقى ملائمة الحديدية مطبوعة . ويذل الجرى بمكازه المعجب المسمى صنعه بتمه يتحرك حركات وقورة بطيئة مزنة . وعندما يسافر يركب كفة المسافرين بتدكرة ، يصعد على مهل ويهبط بانزاع ، يذل القمر والسر على سطح القطار وتناثر أفكاره الحديدية على زياته الذين قل عددهم ، «دكانت أفكارا» من فمالات وحالات لا بد من اقتنائها ، ومن لحظة تمهت سقوطه من الصباح ، ومن ادخار لامتلاك الأمتار القليلة التي يقوم عليها الدكان . وتوقف من عاداته القديمة ، وتعامل كرمه ، وسلوكه القائم على الإيثار . وتحول عدده يفتقر برعية دائية لامتلاك والاستقرار والزواج والصلاة مثل «الناس المضمين» . وينقلب أحمد المرح الذي كان يسخر حتى من عاهته إلى رجل ضيق الصدر شديد الزهو بنفسه . وعندما يطلب منه - كالعادة - إصلاح طلمبة الجامع يبدو وكأنه موافق ، ولكنه لا يفعل ذلك أبداً . ويقول لنفسه : «اشمعي أنا يعني إلى أصلها ما لا زى زى الناس . وما دام الناس يصلون ولا يصلحون الطلمبة أو يرفعون الأكوام من طريق العربات ، فلماذا هو يصل وليدأ يفعل مثلاً يفعل الناس . والناس تأكل وتلبس وتزوج ويحيط كل منهم نفسه بما يحبه من غريبات الزمان» [المؤلفات الكاملة ، ص 141]

ولكن المدن والسلوك الجديد سرعان ما تنقل وطنه على أحمد فيحتل مرة أخرى ليعود من مرق سطح القطار ، بمكاز بدل الساق الصناعية ، ويضحك ويظهر وراء الناس سعيه ، وكأنه أفرج عنه بعد سجن . واستعاد برامته المفقودة . وبالرغم من أن حكاياته عما حدث لساقه الصناعية تغير من يوم إلى آخر فإنه يبيها - دائما - بضحكة عالية مدوية ويقول «في فاهية .. فا فا فا كأن الواحد كانت رجله مقطوعة» . [المؤلفات الكاملة ، ص 143] ..

إن شخصية أحمد ترجع في جذورها إلى شخصية ميتور الساق في قصة «على أسبوط» وإلى «البرعي» في «الأمية» ، وكلاهما من نوع نقيض البطل anti hero الذي يصطدم بالعالم المصرى المعاصر.

ولا بد أن يشعر القارئ أن هذه القصة القصيرة لا تهدف إلى مجرد تسليته بالمقارنة بين قيم المدينة وقيم القرية المصرية . إنها تتجاوز ذلك عندما تركز على مسمى «أحمد المجلس البلدى» لتظهر التقدم الإنسانى ، عملة في ساقه الصناعية ، لقد أخذ الحرف يتناهى من حياته الحديدية التي تقوم على الأثرة ، وتعتمد على تنافس الأفراد ، فرفض العادات الحديدية الرثية المصاحبة للساق الصناعية .

ولو نظرنا إلى القصة من هذه الزاوية وجدنا أنها توصل رسالة أخلاقية ، تحث على الاختلاف عن التقاليد الاجتماعية الذي يعطن قصة «على أسبوط» إذ عندما يقرر الإنسان تفضيل مصالحه الشخصية على مصالح الآخرين ، دون نظر إلى حاجة المجتمع ، لابد أن يتصارع مع إبعثه ، فينتهى به الأمر إلى العزلة الاجتماعية ، ويدفع المرء ثمن المزايى للمادية التي يحصل عليها من سلوكه القاتم على الأثرة ، فيفقد تلقائية الحياة الطبيعية والاجتماعية . ويخسر ما يفقد المرء دفء الحياة بالأثرة بتطوى الإيثار على راحة الضمير والعقل . ولذلك يراد مسمى القصة - في النهاية - العجز إلى أولئك المنسلقين اجتماعيا ، فهم الذين يمشون - ضالا - بساق مقطوعة .

ويحقق يوسف إدريس - في «أحمد المجلس البلدى» - ثوارنا مثيرا للإعجاب بين الواقعية الفكاهية في قصصه الباكورة والتمزعة التبشيرية في أعماله الأخيرة . ولكنه يقدم آراءه بطريقة مباشرة في «صاحب مصر» (1965) . وتقع هذه القصة في بقعة صحراوية مهجورة ، في طريق للسويس - الإسماعيلية ، إلى جوار نقطة تفشيش عسكرية ، «وغزة» ، وهما المظهران الوحيدان للحياة في المنطقة .

وصاحب «الغزة» كهل ملىء بالحياة اسمه هم حسن ، وهو يشترك مع بطل قصة «أحمد المجلس البلدى» في خصائص كثيرة . يشترك معه في حبه للحرية والحياة ، ذلك الحب الذي لا تقهره سآمة الوجود الثابت . وهو - مثل أحمد - يفضل أن يتجول من مكان إلى آخر في الريف . وقد قرر أن ينصب (غرفته) في منطقة نائية ، لأنه «الخطر لنفسه مهنة أن يخدم الناس حيث لا يترفع الناس حذمة» . [المؤلفات الكاملة ، ص 352] وسرعان ما يصبح صديقا لجندى والطبعة ، الذي تنقته قصص الكهل المدينة ، فيفصل صحبه عن صحبة النساء في المدينة . ولكن نجاح الكهل في العمل يجذب أصحاب عزز آخرين إلى المكان المهجور . وسرعان ما يظهر التنافس في العمل ، ويبدأ رائحة نظام الإنسان القاسم للفوح . ولكن شيخ الحضارة يطارد هم حسن ، فلا يجد أمامه سوى طريق واحد ، هو الارتحال ، فلا يستمع إلى رجاء صديقه الجندى ، بل ينقل كل أغراضه فهوته على حربة نقل هابرة ، ويترك المكان متجهاً إلى قصر مجهول جديد .

وهو صاحب مصر قصة طويلة إلى حد ما ، تقع في خمس وثلاثين صفحة . ولكن بطلها هم حسن يبدو أكثر حياة من أخرج «على أسبوط» ، وهي قصة قصيرة لا تزيد عن ثلاث صفحات . وليس دعم حسن شخصية حقيقية ، بل هو تجسيد لما يراه يوسف إدريس بمثابة أسوأ الفضائل الإنسانية . ولكن الملل الناتج من مثالية الشخصيات التي تبدو شبيهة بالأيقونات - كشخصية هم حسن - ملل تزيد من حدته العظمت للتوالي التي يوقف بها للكاتب تتابع السرد . ومن الصعب أن

تجيب الإحساس بأن يوسف إدريس يستخدم «عم حسن» بوصفه مشجبا يعلق عليه عددا من أفكاره الأخلاقية أو نظراته شبه العملية عن عمليات التطور التي تحول «مراكز الأمانة» في العقل الإنساني والذات الصغيرة». [المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٧].

إن موعظة «عزى للمساكين» تتخذ وتنتد تشهدا اعتذارا مهولا في «صاحب مصر»، ولكنها تتحول لتصبح جزءا لا يتجزأ من نسيج «أحمد المجلس البلدي»، فأحمد - في القصة الأخيرة - يتطوى على رغبة الإنسان في الأمان، حتى لو أدت هذه الرغبة إلى اللامبالاة بمطالب إخوانه من البشر. وذلك هو أصل السر مما يرى يوسف إدريس. ويتجسد ذلك الشر في الآلاف ممن يمارسون تعاليم الدين بأفواههم، بينما هم يبحثون - في الحقيقة - عن يحميهم. ويحاول أحمد أن يقدر هؤلاء المنافقين بأداء شكلي للعروض الدينية. ولذلك نجده، عندما يقرر أداء الصلاة، يتحل عن عاداته التي تقوم على لإيثار، ويستبدل بها عادات الأثرة، فلا يصلح «طلبية» الجامع كما اعتاد أن يفعل في الماضي ولا يوجد هذا التصرف المرفه لمستوى المعنى في تلك الفترة من «صاحب مصر».

هذه الصفات كلها لا محل لها في عقل عم حسن العجور، ترى أي مكان رحب يصحبه عقله، أية حرية تتمتع بها خواطره؟ أي أمان شامل كان يظللها ويظلمه.. أجل الأمان الذي يقلب الناس دينهم ويغيرونها فجأة، ويهاجز ليحموا بها من الأعداء المعروفة والمجهولة ومن الزمن والرضى والحياة. وكلما بحثوا عن الأمان عاقلوا إلى بتركون أنهم مها فلعوا هناك دواء شاف أو ملجأ أكيد، وكلما عاقلوا على أنفسهم من الآخرين عاقلوا الآخرين منهم حتى تقلب العقول إلى مواقف مجنونة للقلق والوعب... ولكن المشكلة، أجل للمشكلة، أن الدنيا كلها ليست هم حسن، وأن المسائل لا بد أن تصل يوما إلى الدرجة التي يصبح معها من العبث البقاء. [المؤلفات الكاملة، ص ٣٥٩ - ٣٦٠]

وكان إدريس، قبل أن يكتب قصة «صاحب مصر»، قد عاد إلى تيمة أحمد المزدوجة، وصاغها صياغة نامية في قصته «لغة الآي آي» التي نشرت في عام ١٩٦٤. في هذه القصة، يدخل مريض بسرطان المثانة إلى مكتب الحديدي، غير المكيمياء العصبية، ونسوه الخط يطم الحديدي أن الحسد الواهن المختصر للمائل أمامه ليس سوى فهمي، رقبه في الدراسة أيام المدرسة الثانوية، وزميل الفصل الذي كان يصوق عليه دائما. لقد افترقا منذ زمن بعيد، ونسى الحديدي إحيائه القديم عندما كان فهمي يسه - دائما - في الحصول على الأولوية. ومضى الحديدي في حياته العلمية والعملية ونجح حتى صار ذا سمعة دولية في عمله. ولكن مسار حياة فهمي اختلف تماما، فلقد اضطر إلى مساعدة أبيه في فلاحة الأرض، ولم يكمل تعليمه. وانتهى الأمر به إلى حياة الفقر القاسية، فامتصت الأرض صحته، وتبدل عقله، واقتربت السرطان الذي مبيته البهارسيا

ويقرر الحديدي أن يدعو فهمي إلى قضاء الليلة في منزله، كي يصحبه إلى طبيب الأشعة في اليوم التالي. ورغم معارضة زوجته الأنيقة الحرون، وكانت تحصل لو قصى فهمي ليته في غرفة البواب، بصر

الحديدي على أن بنام فهمي في المطبخ في تلك الليلة وبينما كان الحديدي يستلق مستيقظا في فراشه يفكر، في الطرق الممتعة التي يستطيع بها أن يترق في الشركة التي يعمل بها. تتطو صرحات مروعة تنة من المطبخ. تقطع عليه أفكاره. ولكن بقدر ما تنبع صرحات أم فهمي صحت الزوجة تثير في الحديدي إحساسا بالذنب وشعور بالألم ويدرك لأول مرة، مع آهات الألم، ما كان قد أفسد طويلا في أعاقه. ويقارن بين حياته وحياة فهمي، فيكشف أنه هو الذي أخفق ومثل وليس فهمي. لقد قامت حياته على الأثرة، ولم يسع وراء شيء سوى مستغله العنفي والعمل محسب. وكأنه كان يكوس حياته ظلم ذاتي سرعان ما يعيب. أما فهمي فقد كان - على العكس منه - متصلا اتصالا وثيقا بأخوانه من البشر، يشارك في أفراحهم وأحزانهم: واهبه الأشياء الصغيرة الكثيرة للقائمه في طريق حياتهم بملء كل منهم بإحساس يومي متجدد، إنه حي وإن الحياة معها صعبت حلوة. [المؤلفات الكاملة، ص ٢٩٨]

وعندما يفكر الحديدي في حياته على هذا النحو يصل إلى نتيجة مشابهة لما وصل إليه أحمد، وهي نتيجة اقترنت بسلوك بعينه فرصه ساقه الصناعية: «إن الإنسان جهاز بركيه وأحاسيسه حياة خاصة تسمى الحياة الجديدة. وهو لا يستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنيعة هو ومن ابتكاره إلا وهو يتألم والآلم تضاعف. لقد نفس الممر كله على طبيعته وكنم ندامت الأعناق المطالبة بمع الحياة الصغيرة الكثيرة العادية التي تعطيها طعم الحياة، فسا عليها ليجبرها على أن تحيا بمفردها. الوحدة القاطلة التي ترى الخوف من الآخرين وتدمر الثقة بالنفس. الوحدة لكي تكون حرا أكثر ومنطقا أكثر وحيا أكثر، فإذا بها تؤدي إلى الضوق والوعب من الآخرين». [المؤلفات الكاملة ص ٢٩٩]

ويدرك الحديدي، فجأة، وهو يسترجع حياته، أن نتيجة لجري السريع وراء فة الوصول هي «في الحقيقة هرب سريع من الحياة». [المؤلفات الكاملة ص ٢٠١] ويقرر - عندئذ - أن يبدأ حياة جديدة مرة أخرى. ويحمل فهمي على كتبه، دون أن يبال - لأول مرة في حياته - بحيراته الذين استيقظوا على صرحات صدقه المختصر، وفنحوا نواظهم على مصراعها. ويترك الحديدي الأنيق دون أن يبال بشيء سوى صاحبه.

وعندما يترك الحديدي الحياة البرجوازية المريحة ويتحل عنها فإنه يتبع - بطريقة الخاصة - النموذج الذي أرساه وأحمد المجلس البلدي، ذلك لأن كليهما يختار حياة الفقراء الشريفة المتقبة ورغم اختلاف المركز الاجتماعي لكليهما، فإن نتيجة الاختيار واحدة، وهو التحلل من حياة الأثرة من أجل حياة الإيثار، رغم كل ما في الحياة الأخيرة من صعوبة وعناء. ولكن الحديدي يختلف مع ذلك - عن «أحمد المجلس البلدي»، فالصراع في «لغة الآي آي» صراع ذهني، وعذاب اختيار الحديدي عذاب داخلي. وعندما يتم التركيز في التصوير حل العالم الداخلي للحديدي يتسكن القديري من المعيشة الحميمية للشخصية، ويهكر في مخنتها على أنها محنة الخاصة. هذا المدخل النفسي يميز «لغة الآي آي» عن القصص التي ناقشناها. وفي هذا المدخل النفسي يبدو فهمي والحديدي وكأنهما وجهان لشخصية واحدة

مزهوة ، هي شخصية الحديدى التى ترى الأحداث من منظورها .  
وتربط الوجهين سلسلة من التناقضات المتضادة ، شبيهة بالتناقضات  
المتضادة التى لاحظناها فى «ليلة صيف» أو غيرها ، من قصص التصادم  
بين «المدينة والقرية» .

وعندما يحل هذا التصادم يتخذ الحديدى قراره : «واضح فى طريق  
ثانى صعب شديد» . ويلحق فهمى ، ليعيد الوحدة والتناغم إلى روحه  
التي مزقتها عقدة الذنب . ويوحى لنا المؤلف بذلك عبر البسمة العذبة  
التي يودع بها الحديدى زوجته . وتأتى النهاية وكأنها تحمل تعريضا  
روحيا ، يتطرق أولئك الذين يستطيعون أن يصلوا إلى شجاعة الحديدى ،  
والذين يجارون - مثل «أحمد المجلس البلدى» - التدخل عن الساق  
الصناعية . وتلك هي خلاصة «رسالة» يوسف إدريس تتكرر مرات  
ومرات ، وهو يحاول أن يوصلها إلى القارىء .

#### 4 - الموضوع الجنسى

وليس الجنس فى مؤلفات إدريس تعبيرا جسديا عن الحب الروحي  
أو تعبيرا عن النشوة الجسدية الخائفة . ولتحدث العلاقات الجنسية -  
غالبا - فوق مهد من الإثم ، حيث «الحرام» الذى يقترب فى سياق  
رقيق ، أو يتحول إلى شعور فردى مخفف بالذنب فى سياق المديونية . وهو  
سياق القصص الأخيرة . يضاف إلى ذلك أن يوسف إدريس يعالج  
موضوع الجنس معالجته رمزية ، تهدف إلى توصيل أفكار أخلاقية  
وسياسية

ومن العريب أن يوسف إدريس الكاتب الأخلاقى لم يلق من القاد  
الاهتمام الذى لقيه كاتب الجنس . ومن المؤكد أن دراسة تخصصية  
القصيدة - خصوصا التى نشرت فى السنين وديانة السبعينات -  
تظهر مظاهر كثيرة من السلوك الجنسى المتحرف ، يصحبه شعور عميق  
بالإحباط فى معظم الأحيان . إن هناك - على سبيل المثال - التبعص  
(فى «حالة قلبى» ) ، والاضطراب (فى «النداهة» ) ، وشعورا جنسيا  
دا طابع نوديبى طامع فى (فى «مصور ياسيد» ) ، والفرمان (فى «أكبر  
الكبار» ) ، وممارسة الجنس إلى جوار شخص مختصر (فى «العملية  
الكبرى» ) ، واتصالا جنسيا بين شيخ وعاهرة (فى «أكان لابد بالى أن  
تضيقى التور» ) ، وبين زوج الأم وبنات زوجته (فى «بيت من  
لحم» ) ، وتلك بعض الأمثلة فحسب . ولو حاولنا أن نقرر هذه  
الاعطاش ، كما فعل البعض ، على أساس من ولع الكاتب بالجنس ، أو  
على أساس من اهتمامه بعقده نوديب ، فإن ذلك التفسير لن يحل  
مشكلا .<sup>(٣٠)</sup>

ذلك لأن الموضوع الجنسى - فى حقيقة الأمر - غالبا ما يتشابك مع  
الرسالة الأخلاقية المتخصصة فى القصص التى نناقشها . ولذلك يجب  
دراسة الموضوع من حيث علاقته بسياق أوسع ، هو تطور يوسف  
إدريس الأدبى .

فى نص «الضفة» (١٩٥٨) و«حالة قلبى» (١٩٦٣) يقع يوسف  
إدريس تعابلا بين نفاق البرجوازيين الذين يحيون حياة عملية والتوجه  
الحسى للشباب . وتصور «الضفة» راكبي أتوبيس هما الراوى وجاره  
يرقان - فى حشد - طالبا ، يحاول التقرب من فتاة ، يصحبا أنهما

الصغير . ويدهش الراوى لجرأة الشاب وإقدامه ويصكر فى الخجل التزم  
الذى كان شائعا بين الطلبة ، أيام تلميذته ويقول لنفسه : «أحد زملائنا  
ظل يحب زميله له خمس سنوات بأكملها دون أن يمر على مخاطبتها ،  
وحين جمع شجاعة الدنيا وذهب بمخاضها ، ألقى على مسامعها الجميل  
الخنس التى كان قد جهرها ، ثم استأذن منها وغادرها فى الخال ، حتى  
قبل أن تفتح لها وتود [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦] .

ولكن أفكار الراوى لا تهم من ملاحظة استجابة جاره . ويبدو  
ذلك الحار حشرياً فضولياً ، من ذلك الصنف الذى يحرص - دائما -  
على أن يلقى الآخرون بلقب «ياسيد» . وذلك لقب يفرمته الراوى ،  
وكانه يحط من قدر لزم . «مصور» يحل مقرونا بلقب السيد ، حتما  
ستحس أن شيئا فليك قد تغير أو تجدد ، لو أنك أحلت مثلا إلى  
الاستبداد ، [المؤلفات الكاملة ص ١٣] .

وبينا يحاول الراوى متابعة التقدم الذى يحرره العذبة مع الفتاة ،  
تلتقى حياء الفصوليان وجها جاره ، الذى كان يصعب هسيبه ، ولكن  
بقدر أكبر من الفتاة . وفى أثناء ذلك كله لا يتراجع العذبة الشاب أمام  
صمت الفتاة الأولى للتعهد ، وينجح فى أن يدفعها إلى الاستجابة بيه .  
ويرى الراوى - فى استجابة الفتاة وبجاح الطالب الشاب - هزيمة  
لحيته ، فبعد كل اهتمام بالمتابعة ، ولكن جاره يواصل النظر والمراقبة ،  
إلى أن يترك الشاب والفتاة الأتوبيس . يتميز الجار عيظا ، يحدث فى  
العالم ، إذ يلتصق إلى الراوى قائلا : «ما لازم القيامة ح تقوم . والله  
يمكن كانت فعلا . لازم القيامة قامت ؟» [المؤلفات الكاملة ، ص  
١٧] .

مثل هذه النظرة إلى العلاقة بين الجنسين تمكس وجهة نظر المجتمع  
كله ، ذلك لأن الراوى قد أخبرنا أن كل الركاب «نسخ مطبوعة الإثبات  
من جارى» . [المؤلفات الكاملة ، ص ١٤]

ويؤدى الصراع بين أفراد الجيل القديم ومشاهير الشباب الذين  
يشردون على القيم التقليدية إلى مواجهة شخصية ، مأساوية ، فى «حالة  
قلبى» . وهى قصة تصور لنا حادثا بسيطا . طالبة تلصق بسيجارة ، فى  
ساحة كلية جامعية تمنع بالتدخين إلى أن تلاحظ حين عبث الكلية  
التي ترقبها من الدور الأول ، فتك من كتبها ، غير مبركة أن طريقها  
«المخترقة» ، فى تدخين السجارة ، قد أثارت مشاعر جنسية ، نائمة ،  
لدى العميد الذى أوصله تأمل الفتاة إلى حالة من الانتشاء . وللحظة  
واحدة فى حياته نسي عميد الكلية كل حياته الرتيبة المملة . وهو صبيدى  
من سواه لم يتخلص مما شأ عليه ، وما يقال من كون التدخين «مباحا  
للرجل وحيا للشباب ومحرمًا نحرما قاطعا على الأطفال ولكنه نساء  
جرمة» ، أكثر من جرمة . قد يوازى هناك العرض . [المؤلفات  
الكاملة ، ص ١٩٤] وكانت أول فكرة تخطر على ذهن العميد ، حينما  
رأى الفتاة تلصق ، أن يفصلها من الكلية . ولكن كلما معنى فى  
التلصق عليها من الفتاة الصغيرة تخلص - تدريجيا - من غصبه .  
ويحل محل الغضب إثارة تدفعه إلى مزيد من التعلق بأسلوب الفتاة  
الشهوانى لتتسرس فى التدخين

«ورفعت الفتاة يدها إلى فمها مرة أخرى ، ولكنها انتظرت قليلا بضم السجارة قربا من فمها ثم بدا وكأن الوقت قد حان ، وهكذا يطم لا فلكز فيه أسبلت جفونها ، حتى كادت أن تغلق عيناها ثم صمت شفتيها ، حتى ضالت الفتحة يسها ، وتكرمش غشاؤها ، ومن الفتحة الضيقة أدخلت فم السجارة وجذبت نفسا ، لا لم يكن جذبا ، كان امتصاصا ، ليس امتصاصا دحان ، لكنه رشف أعظم سعادات الشر ، رشفة يطم وباستعداد وبملايين الأنفاس ، كل غلبة من حلاياها بدت وكأنها أصبح لها فم تجذب به وترشف ، ويتمرج جسدها كله تمرجا غير منظور ، وعلى دلعات وكأنه عطشان يحرج أعذب الماء ، ويريد أن يستمتع بكل قطرة من قطراته ، حتى إذا ما بدا أن كل دقيقة فيها قد أخذت كل مايتها وفقدت سعادتها الخاصة ، رفعت السجارة عن فمها ببطء ، وكبرياء وعينين قد فتحتا بعقل شديد وكأنها تخاف أن تهرب من فتحها النشوة . [المؤلفات الكاملة ، ص ١٦٨ - ١٦٩]

ويكتشف - فيما بعد - ارتباط «الإثارة الحسية» أو «الخيالية» في ذهن العميد ، بشراهة عصبية امتصاص الفتاة للسجارة ، على النحو التالي

«واقتربت السجارة من هابتها ، وتلاصقت أنفاس الفتاة ، في صعود القمة ، ومضى جسدها يتهدج وقد أصبح كله صدرا بلهت وشفاها بدأت من الجمرعات المتلاحقة ترمش وتضطرب ، اضطراب الحمى ، حتى شملته هوكلة ... والنبوع الخلق يطجر فيه بأنفاس قوية ويصل إلى قمة الانفعال تلك التي يتق معها الزمن ، ولو للحظات ، يتوقف الزمن ، يهرب إلى ما وراء الإذواء ، ويصبح الحاضر مجرد لون . أحمر مدم في لون الشفق . وأدخلت الفتاة من السجارة التي كادت نارها تحرق الأصابع نفسا ، كأنها شهية ، ثم سكنت تماما وكأنها غابت عن الوجود . ومن بين إصبعي اللذين انخرجا استرخاء انفكت بهية السجارة واستقرت ذابلة محصورة مغطاة على الأرض» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٤]

وقد تطلق الإثارة الجنسية فوضاً من القوى العقلية الكامنة في عميد الكلية . ويذيب المشهد «أفكاراً محجرت كالمياه المصروفة وأصبحت حكما وعقائد ، ويفتح مناطق حاصرتها التقاليد وعزلتها ، وتهد الأفكار بسهولة ، وتنطلق بسهولة ، ويبدو المستحيل ممكنا» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢]

وتغير المشاعر التي آثارها تدخين الفتاة من وجهة ، نظر العميد ، ولكن للحظة وجيزة . ويذكر ، في تلك اللحظة ، أنه آمن - عندما كان شابا - «أن بلاده لا يمكن أن تصل إلى أي تقدم علمي أو صناعي أو حضاري إلا إذا تم التحرر وعاش الناس فيه بتقاليد عصرهم نفسه وقيمهم وأنواع حرياتهم» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٢٠٢] ويتم تصوير الليبدو - خلال خراطر العميد - بوصفه قوة قادرة على إزاحة ما يوقوفها من العقد والأحقاد العميقة . ويصبح الليبدو - بذلك - عاملا مساعدا للتغير الأخلاقي والاجتماعي في النهاية .

ويركز يوسف إدريس في قصة «الستارة» (١٩٦٠) على تنقيب قوى السيطرة بين الحسين في مصر . ويبدو الرجال يتصارعون بزهو في

القالب ، كمن يفرضوا سلطانهم الذي يباركه المجتمع على النساء وتبذر النساء - في المقابل - وحن يحاولن أن يصلن إلى أعراضهن بالحيلة والابتزاز ، والتهديد - الذي لا يهمل أبدا - بحياة الرجال . ويكشف يوسف إدريس في هذه القصة - كما حدث في «حادثة شرف» - عن كاتب أخلاقي ، لا يدين معايير الشرف المرتبطة بالوضع المتدن في المجتمع . فقدم ما يوضح مبدأ أخلاقيا مؤداه ، أن إساءة الظن بالآخرين تدفع إلى سلوك منحرف .

ويبيع ، روح ساء . في قصة «الستارة» ، واحد من الشخصيات المخامرة في قصص يوسف إدريس ، فهو أحد الثقلات نصف من الصفات التي يصر منها يوسف إدريس نورا شخصا في الطبقة الوسطى . (٢١) لقد كان زوجا من النوع الضخم ، النوع الذي تجده لابد يخرج جامعة أو صاحب منصب ولديه مجموعة هائلة من الكرفانات ، والذي لابد تجد مشكلته الكبرى أنه يخاف خوف الموت أن يأتي عليه يوم يصبح فيه آخر من يعلم . [المؤلفات الكاملة ، ص ٤٧٠]

ورغم ثقافة بيع فإنه لا يزال مليئا بالأفكار التقليدية التي خرج عليه من مكانة الرجل والمرأة . فقد «تعلم وقرا وصاغر وجمال وآمن بالمساواة وديمقراطية الأجناس والأنواع واستغلال المرأة وحقوقها في العمل واختيار المهنة والزواج . حدث له هذا كله دون أن يؤثر في قلبه أو كثير من القواعد التي درج عليها والتجارب التي تربت فيه وأصبحت جزءا من كيانه» . [ص ٤٧٣]

ولا عجب ، إذن ، في أن يعامل بيع زوجة معاملته الراعي الحاسي ، المعاملة التي تعمل إلى حد القمع : «شيء ما كان يفرض عليه أن يقوم هو ببله النهاية ، نفس الشيء الذي يفرض عليه مثلا أن يجعل عبا حفية الملابس أو يحلها في مقعد الأنويس ليقت هو . شيء ربما يكون السبب فيه أنها هي نفسها تطلبه وتتظرو وتعامله على أنه رجلها وحارسها وراعيا . وتشعر باستمرار أن لولاه ما كان باستطاعتها أن تحيا معرفة مهونة الشرف والكرامة . هو شبه الاتفاق الذي يرى أن المجتمع كله من حوله قد توافق عليه وأعطاه أحد الحقائق الثابتة ، اتفاق أن المرأة بمفردها غير قادرة على حماية نفسها بنفسها ، وأنها ارتضت أن تكون هذه المهمة للرجال ، بل حتى ولو لم ترفض لما اطمئن الرجل إلى قدرتها على حماية نفسها ولحق يؤدي دور الحارس البقظ الأمين» . [ص ٤٧٦]

وفي السبيل ، يحرص بيع - دائما - أن يختار معيدين ، حاور أحدهما المر لتجلس فيه ساء ، ويجلس هو بجوارها من ناحية الأخرى ، حائلا بينها وبين الرجال . وفي العطار - يظل يطوف ، حتى يعثر على ديوان حال ، أو مكانه من المحلات والساء . وفي أي رحام تحده حلقها مباشرة . ويكاد لولا الحياء يطولها بحسده كله ويضع الناس عبا وكأنها من زجاج .» [ص ٤٧٣]

وعندما خلعت الشقة المقابلة لهم من العماره المواجهه ، كانت أمة بيع الحصة أن تقطع الشقة شاة حساء ، أو ملة أو غير ذلك . دور

وتصور القصة وقوع سجين ، بعد أربع سنوات من السجن ، هريسة اليأس والضيق ، لأنه أحس أن روجه التي تزوره ، والتي حادتها لمشر دقائق فحسب ، لم تعد تحبه ، وأنها تعيش حياة مأجنة

وهناك سر من التشاؤم العميق يسود «مسحوق المحسن» (١٩٦٧) ، وهي أول قصة يشرها يوسف إدريس بعد حرب يونيو ١٩٦٧ . والراوى - في هذه القصة - سجين سياسى ، ذو راء تقدمية ، ذلك لأنه يظهر رغبته في أن يشارك الحياة مع آخرى الزرزة «حتى ولو كان من الإخوان» [النداء ص ٣٨ - ٣٩] ويشر بالحادة عندما يعلم أنهم سينقلونه إلى زرزة مجددة لسجن النساء . ويحاول أن يحصل بالزرزة المحاورة بواسطة «كسرولة» ، وبكى الصوت القادم من الزرزة المحاورة لا يعدو أن يكون همسة غير معهومة .

ولكن هذا اللقاء الحزنى من الأنقى ، بعد فترة من الحرمان المخروض ، يلهب خياله ، ويدفعه إلى تحيل ملامح امرأة في الزرزة المحاورة ، ويرسم لها حياة كاملة من «مسحوق المحسن» . ويتحيلها شابة رائعة الجمال اسمها «فروس» ويقع في غرامها . ولكنه يستيقظ فجأة من الوهم ليواجه الحقيقة ، ويعرف - من الحارس - أن الزرزة المحاورة لم يكن فيها نساء ، بل كان يحتلها مجموعة من السجناء المرحلين من الرجال .

ولقد هزت الفرجة المصرية - في حرب الأيام الستة في يونيو - يوسف إدريس وأصبت به إلى اكتئاب عميق ، كان له أثره المهم في أعماله الأدبية ، التي كتبها في نهاية ستينيات . ومن المثل - لذلك - أن ينظر إلى «مسحوق المحسن» في ضوء أزمة إدريس العقلية وقتئذ على مصر بلاده . وهناك عدة مؤثرات دالة تفسر هذه القصة المصعبة . ويمكن أن نجد هذه المؤثرات في العبارات والأفكار التي تردنا إلى قصص قصيرة أخرى ، فوتردنا إلى «مفكرة يوسف إدريس» .

وتدور القصة - شأنها في ذلك شأن «أحمد المحسن البلدى» ، و «حالة قلبس» و «السفارة» - حول رمز مركزي يتطور تطوراً حيوياً . والرمز - في هذه القصة - جدار وزرزة . ويبدو الجدار إلى أول الأمر - مجرد حاجز بين الراوى والحياة المنحيلة . ولكن تتغير الدلالة عندما يجبرنا المؤلف أن نحاولات السجن للاتصال بالجانب الآخر إنما تمثل «ذلك اللعبة المتلاعبة الدائرة» وما منذ بدايات الخليفة ، ذلك البحث الدائب ، عن ملقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا يفصلها سوى بضعة مستحزمات من حجر أو طبقة أو جنس أو لون . [النداء ص ٥٠]

وتتألم السجين الراوى - قبل أن يجد صدى لدقاته - حالة نشبه - إلى حد كبير - حالة يوسف إدريس العقلية ، التي سجلها في «مفكرته» قبل ثلاثة أسابيع . ولقد كانت هذه الحالة أشبه بماء راكدة دافئة لها مذاق المشلى المرير ، ولكنها - في الوقت نفسه - أشبه بالحدود الذي يسبق العاصفة . ويقدّر ما يتحدث إدريس في معركته عن تهاب البركان للانفجار يصف - في هذه القصة - ثورة البركان الفعلية ولا يتألم للسجون ، عندما ينقل إلى زرزته الجديدة ، من أن يصف مرحته للغمرة قائلا : «إن فجأة وجدت نفسي أمام إنسان آخر انتفض

يحد في ذلك ما يتناق مع إخلاصه الزوجي . ولكن يحدث العكس ، مشعل الشقة شاب يبدو أعزب مقنعا . ويقرر سيج ، للدور ، أن يحب «بلكنة» شفته ستارة ، وهو اقتراح لم توافق عليه الزوجة إلا بعد أن تمهد بشراء طاقم كراسى إيديال للبلكنة .

ولكن بدل أن تكون الستارة مصدرا للأمان تتحول إلى مصدر متاعب لا تنتهى . وينعجز سيج يوما ، في نوبة عصبه ، لأن سناء فتحت الستارة ، أمام الشاب الأعزب الذي لاحت الشقة المقابلة . ومن لطيفي أن يشير ذلك كله حصول سناء ، لتبدأ في التخلص - في عية الزوج - عن لأعرب احدى تطل الواقعة من نظراته ، مما يقال . وفي نفس الوقت تلت الستارة المنعقة دائما اهتمام الشاب ، وتيج كولمن حباله الماسن عن نساء يقمن ورامعا . وهكذا يتحول رمز حفاقة سيج وشكه المرضى إلى ما يطلب الكارثة التي حاول تجنبها . وتنتهى القصة بسناء والأعزب وما يتبادلان نظرات الحب من وراء الستارة المخططة ، أما سيج الذي بقي - أخيرا - في زوجه ، فيعرض أن يفتح الستارة

ولكن التبع الآلى لمثلها من المشاحات الزوجية في هذه القصة ، بكل ما يصعبه من تناقض أو تضاد بين سلوك الزوجين ، وما يترتب على هذا من عاتق ، كل ذلك يؤدي إلى قلبس وراء القصة . أكثر مما يؤدي إلى إثبات فرضية الكاتب ، وهي أن الحبها عقليا معينا لابد أن يطفى بصاحبه إلى الدمار . ويخلصنا ذلك إلى القول بأن الخاتمة المخروصة من قصة «الستارة» لا تختلف عن الختمية التي تسود أعمال يوسف إدريس بصفة عامة ، من حيث ارتباطها بمفهوم «محبتي» في القصة القصيرة بوصفها «كشفا» بصوغ في إطار لى ، «قوانين» أخلاقية واجتماعية وسياسية

#### ٥ - المحسن والكبت والفرجة :

إن الإحباط الجنسي القائم في حياة السجن هو الموضوع الأساسى في قصص مثل «شئ يحزن» ، و «هذه المرة» ، و «مسحوق المحسن» . وتمثل هذه القصص الثلاث تمثيلا واضحا حالة انتفاخ الوهم التي عانها يوسف إدريس في الستينيات .

في قصة «شئ يحزن» المنشورة في مجموعة «آخر الدنيا» (١٩٦١) يقدم مأمور السجن بحبس كلبته «ريتا» مع «فارس» ، وهو كلب وولى ألقى يملكه أحد المساجين ، آملا أن يتج اتصال الكلب والكلية سلامة أفضل . ولكن فارس لا يتأزى عن كلباته ، فلا ينظر إلى الأنثى ، ويسى جاهدا في الهرب . ويسكون به مرتين ، ويحبونه مع ريتا ، وفي المرة الثالثة يهرب الكلب فلا يثر عليه أحد .

ومن الواضح أن إدريس يسر - هنا - من التزيجات المرتبة ، التي لا يزال نظامها متعا في مصر . ولكن يمكن أن نعرض القصة بمعنى أوسع من ذلك ، فترى فيها احتجاجا على الانتقاد العام للحرية في مصر ، في ذلك الوقت .

أما «هذه المرة» فهي قصة منشورة ضمن مجموعة «لغة الآلى آى» (١٩٦٥) ، ولعلها أقل القصص الثلاث التي نتحدث عنها مجازا



من داخل ماردا عملاقا رهيبا . [النداء ، ص ٤٥ - ٤٦] ويحل هذا المارد العملاق - كما رأينا - تزوج يوسف إدريس إلى الثورة ، تلك التي يرها أفضل ملامح الحب البشري . ويستار عنصر الثورة في سجين «مسحوق المحبس» بمجرد التلغظ بكلمة «النساء» . [النداء ، ص ٤٥] وتستثير الكلمة - في الرجل - الخيالات الجنسية التي تنتهي إلى نهايتها الطبيعية . ولكن هذه الخيالات - في «حالة قلبس» - تستير لونا من التسمي العقل ، في هيئة : «يركان تفجر لا سبيل إلى إيقافه» ، قوى والفدة غريبة ، ملايين من شحات كهربية حية أحست بها من منبع غنى في جسدي تفجر كالبرق الغاصب في ليلاته يكسح . وما يحدث مع عميد الكنية يحدث مع السجين ، إذ تتعظم القشرة الخارجية من العادات اليومية المكسبة ، ويسترجع السجين للحظة ، حيويته القديمة .

وهناك أوجه شبه أخرى بين هذه القصة والقصص الأقدم مثل «صاحب مصر» ، ذلك لأن هضم البيئة المحيطة بالبطل يؤكد قيمة الصعوبة الإنسانية . ولدت ييب اقتران القرن بقرينه ، من خلال علامات الحياة الراهنة عبر الجدار ، حياة عمدة للسجين ، ذلك الذي يعان فرحة الحد الأدنى من الاتصال الإنساني : «ما أروع أن أعاثر في وسط صحراء متزاوية الأطراف في آخر الدنيا هنا ، حيث لا حضارة ولا أنى ولا بشر ، حيث انتهى العالم من زمن ، أعاثر على أنى» . [النداء ، ص ٤٨ - ٥٠]

ولا يتحدث العاشقان - هذه القصة - لغة التعامل اليومي بربيل يتحدثان لغة نموذجية عليا ، تغد إلى أحادي الروح . وكما يتحدث في اللغة الآي آي ، فإن مهمة الأصوات تدعم - بدل أن تعوق - الاتصال . صحيح أن السجين لم يسمع أكثر من «مسحوق المحبس» ، لا تستطيع تمييز جملة ، تهيئت ودكت بحيث استحال إلى أصوات مصلة أو متقطعة . [النداء ص ٥١ - ٥٣] ولكن «نمعة قانون مقدس أعل ... قانون الأنثى والذكر» [النداء ص ٥٠ - ٥٢] يدفعه إلى الاتصال ولا يجد صعوبة في تفسير الصفحة : «وما حاجة الحب إلى لغة إذا كان الصوت وحده بها كان مسحوقا ومن خلال جدار يكنى ؟» [النداء ص ٥٥ - ٥٧] .

ولذلك تحول إرادة الإنسان التي لا تفهم هذا الجدار الفاصل إلى «وسيلة اتصال» . ويمكن السجين - من خلال الكسرولة والجدار واحد - من أن يصل إلى «مكن الحياة فيها» . ويدور أنطق أوتونها الذائبة في الصوت المطعون المبحوح القادم بان غير الحائط ، أجذبه وأمتعه ، وأجدها هي نفسها وأمتصها حتى متدبل رأسها ، ويصف أكبر تعبى هي لي نفسها حتى أظافر القدم» . [النداء ص ٥٢ - ٥٤]

ولكن اتصال الحيين كان اتصالا قصير الأمد ، هناك «الغائب» الذي يقوم بدور مشابه لما يقوم به في قصة أخرى - نشرت في تلك الفترة ، وهي «النداء» . وبسبب الغائب السجين بالفشل المقدر على عشقه . ولكن السجين ، عندما تتحقق البوابة ، لا يتحل عن عشقه ، بل يتمسك به ، يؤكد تمسكه بالخيال : «وظلت فردوس حية في

عاطري أكثر حياة من كل من عرفت من نساء» . [النداء ص ٥٨ - ٦١]

ويحدث التمازج نفسه بين حلم الخيال المرواغ وانقشع الومع في قصة «هي» . وهي قصة قصيرة نشرت بعد ذلك بثلاث سنوات . ويقوم الراوى فيها بعناق امرأة معربة للعافية ، لكنه يشمر ساقها حشا ملينا بالشعر ، وفيما طويلا كساق العنزة ، ينتهي بحمار كحمار اخبار . ونمثل «مسحوق المحبس» ، كذلك ، محاولات الراوى اليائسة في البحث عن شعاع من الأمن ، ينص الحياة في روحه الهامدة وعندما يكتشف أن فردوس لم تكن سوى رجل فإنه يحاول أن يخلقها خلقا

وهناك - أخيرا - مؤشرات في القصة نفسها تشير إلى أن الحالة العقلية المخطئة للسجين كانت نتيجة طريفة مصر للروعة في حرب الأيام الستة ، إذ يقول مرتين إن فردوس هي حبه الثالث ، وربما تعود عن معشوقته الأولى والثانية . وقد يكون في ذلك إشارة إلى المشاعر القديمة التي أثارها - في يوسف إدريس - حروب ثلاثة متوالية مع إسرائيل

ونضيف إلى هذا التفسير ما يقوله الراوى : «إن قصتي مع المرأة حرب دامية طويلة بدأت من يوم مولدى ومع أول امرأة عرفتها .. أمى ! حرب انتهت بخوف من المرأة إلى درجة عيادتها ... وهكذا بمقدار تعطشى إلى الحب كانت محاولاتي للهروب ، ولكن هذه المرة بإرادتي المبدلة أعاثر حتى لم كان لي - وحيا في - هلاكى» . [النداء ، ص ٤٩]

وبميز هذا المخطط من حمية الجنس والإحباط واليأس قصة «لأن الحياة لا تقوم» (١٩٦٥) ، وهي قصة غامضة كقصة «مسحوق المحبس» ، التي نشرت بعد ذلك بعامين . والبطل - في قصة «لأن الحياة» - غلام يقيم اسمه إبراهيم ، ينام تحت سرير أبيه ، مع أخته وأخيه الصغير . ويدرك تدريجيا أن هناك فعلا خاطئا ، يحدث فوق السرير الخشبي الذي ينام تحته . ويكتشف ، في نهاية الأمر ، أن أمه تبتذل نفسها مع قواد جلف حل السرير . ولقد كانت أسرة إبراهيم تعيش حياة سعيدة مثالية ، قبل وفاة الأب ، وكان الطفل يسمع - أثناء الليل - همسات متبادلة بين أبيه ، تقطعها ضحكات كان يشترك فيها ولكن تنهد ذلك كله ، بعد وفاة الأب ووقع الأم في برائن «أبو السباع» إسماعيل ، وهو رجل كرهه إبراهيم لأن في حبه شيئا متحركا غير ثابت . «منظره عذبة لا يسفر .. تخطط الحياة فيها بالسخرية» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢١]

ومنذ أن وقعت الأم في برائن «أبو السباع» أصبحت البلى مليئة بالهوس والظلام . وتكرر هاتان الكلمتان طوال القصة ، لتوحى ككناهي بأن حدثا خاطئا يحدث . وتبدو همسات «أبو السباع» لإبراهيم عن أنها «هوس متحرج كهوس الزوران» . يتشر كالدهقان القاهض الخلق في حجرته وفي حياتهم . ويشهد الغلام - أثناء الليل - للمعارك الشهوانية التي تجتاح الحجرة ، وسمع «أبو السباع» الذي يجر حوارا صيف «كخول فور منجرح» ، ويرى أمه وكأنها «عمرة على فيها دم انتهت لتوها من التهام أخيه الصغير وتتمتع في طلب المزيد» . [المؤلفات الكاملة ، ص ٣٢٧]

وينعكس إدراك إبراهيم التلميذ للتغير الذي حدث في حياته بمعنى أعمق، يرتبط بأعية من أعالي الطفولة: «الذبة وقعت في البحر وصاحبها واحد مختبر» [ص ٣١٦]. وتتحول هذه الأعية إلى لازمة تتكرر في القصة، فتمر - منذ البداية - إلى عالم إبراهيم الذي كان يتلو من المتاعب قبل وفاة أبيه. وعندما يكتشف إبراهيم أن أمه قتلت نقاه، ويرى الشهوة في عبيها، «انطلق يجري إلى الخارج والأولاد حيث الذبة التي وقعت في البحر، ولعب ولعب ولعب» [ص ٣١٩] وعندما يصل إبراهيم إلى هذا الإدراك يعقد حبه للعب الأطفال، ولكن يعمل عالم المكابر خامضا. كصهوة البئر الذي سقطت فيه ذبة ذلك المختبر. [ص ٣٢٣] ويبدأ إبراهيم الفهم - في مرحلة تالية - إدراكه أن هناك إحساس. كان غموض وكان لترويج، الحس يتحول بعد حين في وجهه إلى كلام مفهوم، والكلام إلى أصوات، والأصوات يبرها ويعرف صوتها من صوته. [ص ٣٢٨].

وتكتسب أعية الطفولة معنى جديدا: «والرجل مختبر والمرأة ذبة.. وهما على سطح الدنيا في السماء، وهو وأخوته منهم مثل أبيه بعضهم هذا القبر ذو الدابر الأبيض» [ص ٣٢٩] ويغوص السرير بين «فأث اختبر ولعب ذبة سقطت في البئر» [ص ٣٣٠] وتجم «الذبة» فوق صدر إبراهيم «وهما عليها وكذلك الأرض والسماء.. وكل ألقا الدنيا» [ص ٣٢٧ - ٣٢٨] ورسم أن إبراهيم نفسه بشت عوده ويصبح غريبا كاذبة فإنه لا يثور على هذا الموقف. إذ يرتبط بأمة برباط وثيق يفتيه حيا. ولا يفكر في قتلها، لأن «حاجته إليها أقوى ألف مرة من حاجتها إليهم» [ص ٣٣٠] ولذلك يلوذ بالصمت آملا في قيام النهاية.

ومن الممكن قراءة «لأن القيامة لا تقوم» عبر مستويات متعددة. وإذا قرأناها قراءة حرفية نظرنا إليها بوصفها قصة مأساة، يتدو لها صبي متحلف العقل، ضحية حياة أسرية محتلة. وإذا أضربناها، على نحو أقل حرفية، وجدناها تصف تنبه طفل يرى على عالم الشر والخطيئة. ولكن هناك عددا من المؤشرات المعبرة في القصة، تشير إلى ضرورة فهمها معا مغايرا. من هذه المؤشرات - على سبيل المثال - أن الغلام يظل يتام تحت سرير أبويه، حتى بعد أن بدأ يعمل في ورشة ويتشارك في الورشة - دائما - مع ميكانيكي اسمه «تشومي». وهو فني حتى ذو شعر كث محمد وأخف أظفر، يسلك سلوكا مناقضا لسلوك أخيه «لومومبا». ول تلك الحادثة، فضلا عن الآراء التي دونها يوسف إدريس في معكرته، والاتجاه العام لأعماله الأدبية في الستينات ما يجعل التصريح السياسي بقصة أكثر قبولا. ففي عام ١٩٦٤ كانت العلاقات بين مصر والولايات المتحدة تمر بأزمة حادة، بسبب دعم عبد الناصر لقويدي لومومبا، ضد رئيس وزراء الكونغو تشومي، الذي حملة الوطنيون لإفريقيون مشولية اغتيال لومومبا رئيس الوزراء السابق ولا يمكن أن تكون الإشارة إلى رجاء الكونغو - في هذه القصة - وليدة الصدفة يزيد ذلك الكيفية التي يصورها يوسف إدريس تشومي بوصفه الشر المحسد، في مقابل - لومومبا - الذي يصور بوصفه الخير المطلق.

وما إن نصل إلى هذه النتيجة المقارنة حتى تبدو الأم الآتية التي تأكل بنينا وكأنها رمز لانحراف الثورة المصرية، عندما صممت هذه

الثورة للانتهازيين باستغلالها. ولقد أكد يوسف إدريس هذه الفكرة كثيرا في مقالاته الصحفية. وعندما يبدو إبراهيم وكأنه تمثيل لرجل الشارع، أو المثقف التقدمي، الذي يدرك الحقيقة المؤلمة، وهي أن بلاده قد اعرفت عن المسيرة الثورية الصحيحة، وأصبحت صحة مستقبلها تخلو قلوبهم من الرحمة، مما يسعد تشومي وعملاء الإمبريالية الآخرين. وتمثل هذه القصة العتامة المترابدة لقصاص يوسف إدريس المتأخرة. لكننا لا نستطيع، للأسف، أن نتجنب الإحساس بأن هذه القصة - مثل قصص أخرى غيرها - تحتاج إلى جهد من القارئ في حل الكثير من ألغازها، وهو جهد لا يتناسب مع المنفعة التي يحصل عليها هذا القارئ.

#### ٦ - النقد السياسي والاجتماعي:

وتكثر الموضوعات (التيارات) السياسية والإيديولوجية في قصص يوسف إدريس القصيرة، ولكنها تتخفى تحت كومة من الرموز. وإذا كان الموضوع يصور تصويرا واضحا، في قصة «معاهدة سيده» (١٩٦٣)، فإن ذلك يرجع إلى ارتباط القصة بوضع مصر الخاص بين القوتين العظميين، وليس ارتباطها بالوضع الداخلي. ولكن المعنى لا يتكشف، على نحو مباشر في قصص أخرى، بل يستجح فحسب، كما يحدث في «العملية الكبرى» (١٩٦٩) وقد يتأني على الفهم دون عون من المؤلف نفسه، في قصص أخرى، مثل «أكان لا بد ياتي في أن نصبي للنور؟» (١٩٧٠).

وبحاول إدريس، في «الرأس» (١٩٥٨)، إحدى قصصه السياسية الباكورة، أن يحدد «القانون السياسي البيولوجي للرعاية»<sup>(٣١)</sup> وتصور القصة سرنا من الأسماك يتدفع في إحدى الترع، ويندش الغلام الذي يرقب السرب من إصرار السمك على انحنى في مسار محدد. ويحاول أن يجتبر الأسماك، فيغوى قائد السرب بتقديم كسرات الخبز له، ولكن ذلك الإغواء لا يؤثر في سرعة السرب، إذ يظهر قائد جديد بعد قليل من الحفرة، وتحدث تغيرات في أسماك المقدمة، لتعود الأسماك إلى استمرار المسيرة. ويلاحظ العلام - فضلا عن ذلك - أن القائد السابق، بعد أن يتسلق كسرات الخبز التي قدمها له، يحاول مرة أخرى أن يستعيد مكانه في القيادة، ولكن من يحتلها بدله، ليقيم القائد السابق، في النهاية، بموقعه في المؤخرة. وبطريقة التي يلمح إليها هذا التشبيه من عالم الحيوان تؤكد أن المجتمع الإنساني يدرك، تحريريا، صفات القائد وبدعه إلى المقدمة في عملية «الفرار الجماعي». وعندما يتصالح إخلاص القائد، أو يحصل مصالحه الخاصة على مصالح الآخرين، يفقد «رسالته» تلقائيا. وتتفل القيادة أو الرعاية منه إلى عضو آخر من أعضاء الجماعة.<sup>(٣٢)</sup>

وقصة «الرأس» قصة جيدة، لا تتطوى على مصاص في القراءة، ذلك لأن مصمومها النظري يتكامل مع الوصف الشاعري لهدوء الريف المصري وحاذيته. وتظهر آراء المؤلف السياسية عبر غلالة من القصص، في قصص مثل «قصة ذى الصوت النحيل» (١٩٦٣)، و«معجزة العصر» (١٩٦٦)، و«الأورطي» (١٩٦٥) و«حبال الكرامى» (١٩٦٩) وتبدو هذه القصص وكأنها تمثيلات قصصية لآراء السياسية

التي يطرحها يوسف إدريس في كتاباته الصحفية ، أكثر من كونها إبداعا أدبيا خالصا .

وقد كتبت أولى هذه القصص وقصة ذى الصوت النحيل - تحت وطأة حالة نحت عقلية ، وتستخدم تقنية « تبار الوعي » للكشف عن العقلية الرجعية الحاكمة في ظل النظام السابق . وتقدم التداخيات العقلية لتعقل الباطن وكأنها إداة للذات . ويسكن الراوى - في هذه القصة - في بنابة ، يشبه تركيبها المبني الاجتماعي لمصر ، يصح ذلك من تعليق الراوى على جيرانه : « السكان القاطنين فوقنا كويين وعرفنا نظامهم بسهولة ، إما السكان التي تحت ، تحتنا ، فاس ماكين في الشقة الواحدة يجي خمسين نفر ، كثير قوى زى الخمل ... وفهم واسع قوى يلح البطيخة . يلح كل شيء » . [ المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٦ - ٢٢٧ ] ويرمز « السكان التي تحت » إلى الجماهير المصرية الثورية ، تلك الجماهير التي يخاف الراوى من الكراهية الظاهرة في حيوها . يشكو من أن هؤلاء « الناس » هم أصحاب الحق الوحيدون في البلد : « وكل يوم تأمير .. إما دلوقت مصر دي ماساويش هندي حاجة أبدا .. سرورها المصري . أماني نسجهم إيه » . [ المؤلفات الكاملة ، ص : ٢٢٨ ] .

وبعلم - فيما بعد - أن الراوى ، الذي يصور بوصفه « جبار يحتل العقل » قد حزن - قسرا - بمصل صنع ماء أعين « الناس التي تحت » . وهناك تشابه غريب آخر بين الانجاء السياسي الرسمي والحلل العقل الذي يتطلب عناية عينية معينة ، يتكرر في « معجزة العصر » عندما يكشف البطل تقنية حديثة لفصل الملح ، باستخدام كمادة كيميائية سيبييا « الأني كاييتال » .

و « قصة ذى الصوت النحيل » لها نكهة الدعاية السلبية إلى أبعد حد ، وتظهر فيها البلاهة الثورية التي تعطى مراوغة يوسف إدريس ، وتسمح له بالنقد المنحني لأسلوب النظام القاهر في حكم البلاد . وتبدو القصة كلها - من خلال هذه المراوغة - وكأنها مديح « مكوس لهذا النظام . ولا يستأ إلا أن نشر أن يوسف إدريس نفسه هو الذي يتحدث عندما نسمع : « هو ( قائد الناس التي تحت ) فأكبر نفسه كل حاجة : هو فأكبر إن أي حاجة عايز يعملها بقدر يعملها ، هو فأكبر إن الناس رغيب عيش بفضل يقطع بالسكينة حته حته لخدمة ما يخص عليه ، هو عايز يعمل مثا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ، ممكن يسوقها زى ما هو عايز » .<sup>(٣١)</sup>

ولكن يوسف إدريس يطرح كل الاعتبارات الجمالية التي كانت تكفه في قصة « معجزة العصر » . ( ١٩٦٦ ) وهي عرض قصص لآرائه الأخلاقية والسياسية . وتبدأ القصة وتنتهي بانورااما نبوية للستيريا الجمالية التي يراها يوسف إدريس ناتجة عن النظام الرأسمالي .<sup>(٣٢)</sup>

وتبدأ مشاهد القصة المروعة على الشواطئ بجانب الإسكندرية حيث تبحث الجماهير المصانة بالستيريا عن رجل هو « معجزة عصرنا » ، الرجل بالغ الصغر في حجم نصف عقلة الإصبع ، اسمه نص نص . ويصور الجزء الرئيسي من القصة مقامرات النص نص ، وهو طالب نابغة استطاع الحصول على درجة الدكتوراه في أربعة عشر ورعا عتلا ، ولكنه

قتل في الحصول على وظيفة بسبب حجمه ، فيقرر - بسبب الإحباط وشعوره بعدم رغبة الآخرين فيه - أن يلقي بنفسه من سطح مبنى مجمع التحرير ، وهو مبنى ضخم في ميدان رئيسي بالقاهرة ، يجمع الكثير من المصالح الحكومية ، ويشتهر ببيروقراطيته الكامكاوية . ولكن النص نص سبات كالريشة ، سبب خفة وزنه وحجمه ، فيطير ليحط على الأرض في سلام . وعندما يقف في البيل يظل طافيا للسبب معه . وتدفعه كل هذه المحاولات الفاشلة للانتحار إلى إعادة النظر في الحياة ، والأمل المحدد . فينخذ قرارا بالصراع من أجل الحياة . ويقوم - بعد ذلك - باختراعات عديدة ، ويكتشف حلولا كثيرة لكل شئ كل . « المعرومة وغير المعرومة ، للبشرية جمعاء » .

ولكن حجمه ( وكلمة حجم اسم يوحي بالحجم الاجتماعي للفرد ) يقلل من فرص انتشاره . ولا تقابل محاولاته الدائمة لإثارة الاهتمام باكتشافاته العلمية بغير المهانة والاحتقار ، ويرب بالكاد من أن يستخدمه فلاح طعاما لحماره ، فيقرر أن يترك الأرض في سبينة فضاء بناها بنفسه إلى كوكب آخر يقطعه أناس من حجمه . وهناك يدرك نص نص الحقيقة المحزنة ، وسرعان ما تحول عقيدته هذا الكوكب إلى فردوس .

ويعد سكان هذا الكوكب النص نص بوصفه مخلصهم ، ولكن حينه إلى الوطن يدفعه إلى العودة إلى مصر . ويختبئ بين جماهير وطنه ، ولكن سرعان ما يتعقبه أسطول من نص نص « فضاء » ، يأخذ إلى الأرض باحثا عن النص نص . ويتتاب أمريكا الدهر فتستعد لمواجهه غزاة الفضاء بجناحها الدرية ، ولكن رواد الفضاء يهبطون سالمين في سويسرا . وهناك يسبح العالم ، لأول مرة ، قصة العالم المصري . وتبدأ محاولة مثيرة للبحث عنه في شواطئ الإسكندرية ، بوصفها المكان الذي بفضل . وينتشر - في إطار هذه القصة - عدد كبير من الاستطرادات ، والتسميات التي تهدف إلى تسهيل فهم النظريات التي تحاول « قصة نص نص » . وهناك - مثلا - الحاجة إلى الإصلاح الأخلاقي ، تلك الحاجة التي تؤكد المقارنة بين النتائج المظلمة التي تنتظر احصارة البشرية - لو استمرت حرية المنافسة دون رادع - والتقدم المدهل الذي يمكن أن يحدث إذا ساد التحلل الإنسانية

وتتمكس كآنة الحالة القائمة في المشهد الانتاسي : « كانت الدنيا شتاء والشمس صفراء تسقط شعاعاتها المريضة على الرمال فيبدو مجرد لون أبيض شاحب » [ النداءة ص ٧٤ ] وكان الشاطئ مريحا بالناس ، يمش به « كل من اللحم البشري » [ النداءة ص ٧٥ ] ويؤدي الازدحام إلى زيادة إحساس الفرد بالفرية « حتى أصبح الازدحام مجرد جبل معقود يهدد باحتواء رفيتك » وتشنجر المعركة نتيجة التدافع الحثيث ، وتزايد كثافة الزحام . « فالناس إما وقوف منحنون أو في حالة رقاد ، والكل في شغل هناك ، مما يملو وكأنه مأساة داخلية طاحنة . لا أحد يلتفت إليك ، الأيدي تلوح في عصبية ، والتفاس حاد كطلاقات الرصاص » [ النداءة ، ص ٨٢ ] ويصحب انبعاث جلسة ، ويظهر البحث عن المعرفى المهمل ما حي من عرائر لاديس ، فكل صرخة فرح يتبعها صراع عيف يودي بالجميع في سهرة لأمر

ويبدو الجزء الرئيسي من القصة حول سعي النص نص للحصول على اعتراف به. ويطلق هذا السعي المؤلف القرصة ليدرس أنماطا اجتماعية معينة، كالنيروفراتيين، والرأسماليين، وأصحاب الأملاك المستعمرين، والثقفيين المتعالمين، وهي الشخصيات نفسها التي يسخر منها الكاتب الصحفي في مذكرته. ويصور يوسف إدريس أساتذة الجامعات بوصفهم طغاة متعنتة، لا تترك طريقة النص نص للشماعة في العلم، تلك الطريقة التي تصفها بالعلماء الشموليين، مثل ابن سينا وابن رشد، في بحثهم عن الحقائق المطلقة. وتثبت طريقة النص نص عدم جدوى الإصرار في التخصص الضيق. ولكن بدل أن يتعلم الأساتذة من ذلك يتدفعون في مناقشات حثيئة، أشبه بتقسيم الشجرة، عن الظاهرة النص نصية. [النداء، ص: ٨٢].

وتدل هذه المناقشات، النظرية البحتة المعقبة، في الجامعة على الاتصال بينها وبين الواقع الاجتماعي خارج الجامعة. ولذلك ترفض الجامعة تعيين النص نص عندما يطلب وظيفة فيها. وهذا نفس الأساتذة الذين كانوا يشهدون بعقرته حين كان يلغاهم مغردين في مكائهم، كانوا لا يملكون له سوى هز الأكتاف، و... بصيرة بالخطبات التي تذل أيديهم وتفتح الواحد منهم من أن يعهد إليه بعمل ينهي عمل. [النداء، ص: ٨٢ - ٨٣].

ويصف يوسف إدريس النص نص في مقابلة ~~مع~~ <sup>في</sup> المقابلة مع ~~الصحفي~~ <sup>الصحفي</sup> الصغير، أي «الفرغور» الذي يبي ما يدمع كبار القوم، والذي لا يجد هملا مناسباً بالرغم من قدراته وطاقاته، ويستعمل لفضل الطريق ~~ساحر~~ <sup>ساحر</sup> الأمر. في صحراء حياته. ولكن القصة ذاتها تصور النص نص بوصفه المصير الإبداعي والإنساني، يتبع مكبوتاً محبطاً داخل معظم الناس فهو: «معجزة العصر.. الشيء الصغير الكائن والموجود في حياتنا منذ وجودها الأول، إنما تكونه صغيراً فالجميع يهرون به دون أن يحسوا له بأي أفعال أو أخطال». [النداء، ص: ٧٧].

وعندما يكسب الناس على حياتهم، لا يتجاوزون مشاغلهم الداتية، كالخديدي في «لغة الآي آي»، لا يلاحظون صوت القمل أو وازع الزنار، فتكون النتيجة: «أنا لم بعد أحراراً في رؤيتنا.. أي أننا لم نعد نرى ما ينمكس من داخلنا إلا ما يعكس اهتماماتنا وهكبرنا وأحلامنا، لقدنا تلك القدرة البكر على خلق ما هو خارج للنفس كما هو... لا نرى إلا لكي نثبت أننا على صواب». [النداء، ص: ٧٧] ومن هنا المنطور تكسب الكلمات الأخيرة في القصة معناها كاملاً: «وما يوجد (النص نص) في جيبك أنت.. وأنت لا تدري». (٣٧)

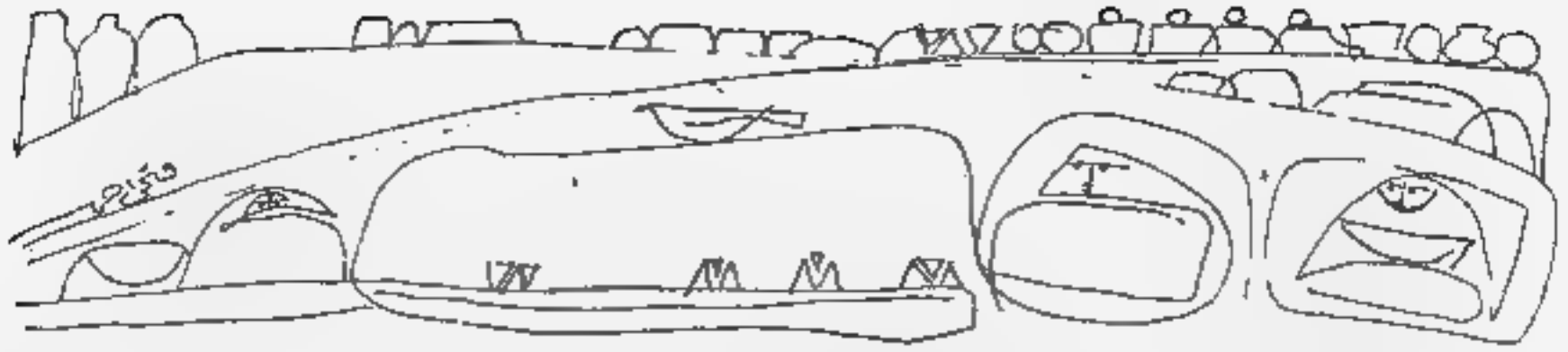
ولا يبل يوسف إدريس من تأكيد ضرورة إيالة كل أشكال الاستغلال وعدم المساواة، فلا سبيل إلى أي تقدم أو إصلاح دون ذلك. وتدور قصة «الأورطى» (١٩٦٥) وهالك الكرسي (١٩٦٩) حول حشية الموقف الاجتماعي للمصري. وتتمثل هذه العنيفة في قلة قليلة لا تزال تتم - رغم الثورة - حياتها المرعدة على حساب الجماهير العريضة.

وتعاني قصة «الأورطى» - مثل الكثير من قصص إدريس التي كتبها في تلك الفترة - من كثرة الرموز الغامضة والنظريات شبه العلمية المعقدة. ولكن تتميز القصة - رغم ذلك - بأنها تظهر اجاب الآخر من ظلم الفقراء. ويصنع عبده، البطل الصحية للقصة، في جنوح إلى قدره، «لقد كان نحيفاً غليظاً، ما حطت عيناه مرة بنظرة تحد ولا واجه أحداً مرة بنية إثبات الوجود أو اللطاع عنه، كان طيباً، ذلك النوع الباهت السلى من الطيبة، مصاباً بفتق مردوح، ويغنى في خلوته، مولود عذبة». [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٨٦].

وتفتح القصة بمشهد يصور الفوضى الأخلاقية، مثل «معجزة العصر». إذ يجري الراوي تأنيهاً بين حشود الناس، مندفعاً من قلب ميدان واسع. ويجري الجميع في سرعة، كما لو كانوا يبحثون عن نقطة للبدء. أي عن مبدأ يهديهم مساهم الحقيق في الحياة. ومرة أخرى، تستخدم تجمعات الجماهير لتبرز الانقسام الإنساني (التجمع للفرق). ويتبع الاندفاع المموم اضطرابات عنف أعمى. ويمر الجميع على كبش ضياء يتمثل في عبده البائس، وهو: حرامي لقروش لا يأخذها إلا مضطراً، وبأقل مقدار، وإذا غبطته لربك وتلعثم وأقسم أجمالات كاذبة. وحلوا أن تشدد عليه ولا يكي وأصابتك باشمترال، [المؤلفات الكاملة، ص: ٣٣٦].

ويشكل لرجال الدين آثارهم اتهام عبده باسرقه دائرة تتحضر للهجوم على عبده. ويحاول عبده - سدى - التعلل بأن كل ما يملكه من نفوذ استحق في المستش، حيث أجروا له عملية أورطى، لأن الأطباء غرروا بأنه عريض بمرض خطير يهدد أن يموت. ومن الطبيعي أن لا يصدق المهاجمون قصة عبده، وينظرون إليها بوصفها اختلاقاً. وولكلنا بلا استثناء قد أصبح أهم شيء لدينا أن النقود معه وأنه لا بد بحظها في مكان ما من جسده، فعبده لا يملك مكاناً آخر في الدنيا يستطيع أن يخفي فيه شيئاً. [ص: ٣٣٨].

ويقرر الجميع تفتيش عبده، ولكنهم عندما يحاولون نزع جلابه، يجدون الجلاب ملتصقاً بجسده، فيلقونه - دون تردد - على خطاف الذبائح في دكان جزار بين الخزفان الملوحة المعلقة. ويسبحون عنه جلابه وكما يسلخ جلد الأرنب عنه. [ص: ٣٣٩]. وتحت الجلاب تبدو أشرطة بيضاء كثيرة حول صدر عبده ويطنه. ولما لم يكن في جيبه سوى قروش قليلة، فقد افترض الجميع أنه يخفي النقود بين حبات الأشرطة الكثيرة للصيلة. ولذلك يبدأون في فك الأشرطة، غير آبهين بصراحت عبده الذي يؤوب إلى مسكون بالنس. وكأنها عبده هو الآخر يتظر ظهور النقود لدى اللغة التالية. [ص: ٣٤١] وصحاة تنتهي الأشرطة ويقاحاً الجميع بصدر عبده ويطنه فاعرين: وكان عبده هارياً تماماً وكان هناك جرح طويل جداً يمتد من صدره إلى آخر بطنه، وكان صدره ويطنه فارغين وكأنها انتزعت منها كل ما تحتوياته من أجهزة، وكان الأورطى يتصل من صدره من مكان القلب كمرمار غاب صميك، طويلاً وشاحياً ومقطوعاً يتأرجح داخل بطنه كالبدول. [ص: ٣٤١].



قلعه الذي يصله بالفراغة . والكروسي واسع القاعدة ، ناعم ، مرش من جلد الثور ، مسانده من الحرير ، وتنتهي أرجله الأربعة بحواف مذهبة ويلسو من بين الأرجل كائن نحيف ، لا يرتدى شيئا سوى حرام وسط متين ، يتدلى لعمامه وحلمه ، ويتصبب عرقا غزيرا . ولرجل وجه حنون متجعد ، شأنه شأن شخصيات إدريس المفضلة في القصص الواقعية .

ويحب الرجل على أسئلة الراوي ، يخبره أنه يحمل الكرسي منذ أن فاض النيل على مصر . وعندما يسمح الراوي إجابته بدعوه إلى أن ينزل الكرسي عنه : « ذا الكرسي الصملت هشاش تشيل الناس مش هشاش الناس تشيلها » . (٢٨) ولكن الرجل عيى لا يلين . ويؤكد أنه لن ينزل الكرسي إلا بأمر من الحاكم الذي حمله إياه ، أو بأمر واحد من أسفاده . ويقر الراوي بأن لا صلة تربطه بالدوائر الحاكمة . ولكن كناية قديمة في مقالة الكرسي تخبره أن الكرسي ينتمى إلى حاميته وذريته . وينقل الراوي المتخف ، فرحا ، الرسالة الثورية إلى الحمال الذي أسهكه السير ، ولكن دون جدوى . إذ يقطب الرجل ويعلم أنه لا يعرف القراءات ولا يتق سوى في «أملارة» ، ثم يقول في اقتصاب : «أهو ما يتوبنيس منكرو غير المعطلة .. ياناس » . ويخفى في طريقه ، يتأمله الراوي المتخف الداهل ، فقد كان يريد أن يجدره ، ويتساءل عن الكيفية التي تحطم دائرة الجهل والشلل والفقرية التي تسجن الإنسان في عبودية الكرسي

وهو ، كما في قصص أخرى ، يحرص يوسف إدريس أفكاره العامة معتمد على مهاد تجربته العلية . وتقرر قصة «الأورطى» أن الدين يعرفون علة مرض عبده ، وأولها فقره ، والدين يعالجونه فيما يعترض ، لا يفعلون شيئا - في الحقيقة - سوى الوصول به إلى حافة الدمار ، وذلك بسبب عدم مبالاهم وسياساتهم المخاطئة للمدرة . وينهى مصير عبده ، حل هذا المحر ، إلى الدمار على أيدي الذين لا يدركون أن طاقته على المقاومة قد تصاعدت إلى أقصى درجة .

أما في «حمال الكرسي» ( ١٩٦٩ ) فإن مآرق المصطهد يعالج من منظور مغاير . وكما في القصتين السابقتين ، فإن التصاد بين واقع الحياة التي يعيشها أغلب المصريين والمثال الدين يحلم به يوسف إدريس . هنا يجتمع مثال ، هذا التصاد يتجلى على محور غزى من خلال وصف حدث (فانطاري) عجيب . وإذا كانت قصة «معجزة العصر» تقرب من النص العلمى في استحضار عالم يحكمه العقل والمنطق ، وتكشف قصة «الأورطى» عن سخرى المعاملة الظالمة التي لا يستحقها الفقراء ، تمثل «حمال الكرسي» الإنسان المصرى ، المصطهد والفقير - هذه وقت سحيق ، في جلال تراجمي أسطوري .

وتصف القصة ، بطريقة بسيطة ، دخول رجل يحمل كرسيًا هائل الحجم وخروجه من المشهد . والمسرح - مرة أخرى - ميدان . ولكنه يقع في قلب القاهرة هذه المرة . ويوصف الرجل وكرمه على محور يؤكد

• هوامش

- (٣) «أربعين ليل» دار الكتاب العربى ، القاهرة . ١٩٦٧
- (٤) نشر جزء من الكتاب - أول الأمر - في جريدة «المصرى» . ولقد أثار محمود الباز وجد العظيم انيس ، في ١٩٥٤ ، على صفحات هذه الجريدة ، مناقشة حامية ضد طه حسين والفضاء ، مرد طه حسين على صفحات «الجمهورية» . ييا رد الفضاء على صفحات «أنصار اليوم» . وكان محمود الباز وجد العظيم انيس قد أطلقا هجيبات كتاباتها صم «شيوخ الأدب» . واستخدم إدريس نفس الصفة في مقاله «لنصره الجديدة» صباح الخير (٢٦ أبريل ١٩٥٦)
- (٥) في الثقافة المصرية . ص ٤٨ . ولم يتحول يوسف إدريس ، في كتاباته ، عن منهجه الشديد للطبقة المتوسطة . لنظر على سبيل المثال «كأنهم يسبون حد» الجمهورية (٥ فبراير ١٩٦٦) . ص ١٠
- (٦) في الثقافة المصرية . ص ٢٧ . وقد قدمه الحديثة . . باسمي . وتأكيدها للواقعة استمرار لمجموعة الكتاب التي أصدرها عام ١٩٦٥ مجلة «القبير» . بحى حق - ص ٧٥

- (١) مع الصياغة الأصلية التي نشرها لهذه القصة في مجلة «القبير» (نول أكتوبر ١٩٥٢) . ص ٣٠ - ٣١ ، مقدمه قصيدة جده فيها «كان الدكتور يوسف إدريس ، الشخص الوحيد ، الذي رأى عبد القادر طنجرجا ، يصارع الموت وتلقى بجواره خمس ساعات حق انبى . وما هو ذا يكتب قصة هذه الساعات الخمس هوذا كان عبد القادر طنجرجا بالعيش ، اعتزل حين حوصت حوله شبة الاشتراك في محاولة اغتيال اللواء إبراهيم عطاه ، الذي كان ينقل ولها منصب رئيس أركان الجيش المصرى . ثم انضم ، عقب الإلراج عنه ، إلى «الحرس الحديدي» وهو منظمة سرية ترتبط بالقصر ، بواسطة يوسف رسام طبيب تلك داروق وموقع لفته . ولقد كانت هذه المنظمة الإرجحية مشرلة ، لها بدو ، من محاولة الفاشلة التي أسبغت حياة الزعم القومى مصطفى القمطر في ٥ إبريل عام ١٩٤٨ . وعندما بدأ عبد القادر بغير انجاده يتخير أخيه الماركسى الذي كان عضو في منظمة حذرة ، قام وملاؤه السابقون في المنظمة السرية باغتياله انتقاما من راجع أحمد حمروش ، - نسخة ثورة ٢٣ يوليو - ١٩٥٢ ، ١٨٩ ، ٢٩٥ (مقالة شخصية مع يوسف إدريس عن عبد القادر طنجرجا في ديسمبر ١٩٧٧) . وانظر كذلك حمر شاه ويوسف إدريس ، الحبل (٢٧ فبراير ١٩٦٦)

- (٢) لم يرد ذكر الكثرة العاليه من هذه الصفحات في مقالات إدريس الناجه على كتابه من النص القصيرة التي نشرها في مجلة «النصر»

- (٧) في الثقافة المصرية ص ١٠
- (٨) (مقالة شخصية ٢ يونيو ١٩٧٦)



(٩) أقر يوسف إدريس في عام ١٩٦٥ بهذه الحقيقة عندما أكد أنه أعد هذه القصة بعد مرحلة القافية الاشتراكية. وأصبح غلى شكرى «يوسف إدريس» حوار (وفير - ديسمبر ١٩٦٥) ٤٥، وكتب شكرى عياد، في نفس العام، في سياق عرضه لتخصص يوسف إدريس، قائلا: «إن الناس نعالق مماناة شديدة خاصة الطبقات الدنيا. ويحاول البعض التخصيف من وقع الخيوس في حياتهم فيلجأون إلى التعليم، بينما يلجأ آخرون إلى المكسب عن هذا الخيوس». ولكن إدريس اختار أن يصوره: «وقال كذلك، ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثراً غير قليل بدعوة الأدب للقادف». «من البطل إلى الإنسان» الجمهورية (١٤ أكتوبر ١٩٦٥) ١٠٠. وقد أكد في لفظي الخيول أنه ويوسف إدريس كانا من غلاة الداعين إلى الواقعية الاشتراكية والأدب القادف في مطلع حياتها الأدبية (مقابلة شخصية، سبتمبر ١٩٧٧).

(١٠) ربيب محمد حسن، «بطل ثلثت به»، الإذاعة، (١٧ مارس ١٩٦٢).

(١١) شرح إدريس في مقال «التخصص المصرية»، صباح الخير (١٩ يوليو ١٩٥٩) ٣١ - ٣٥، العلاقة بين التخصص القومية وبن القصص كإلى «إن طيبة الإنسان المصري أصيها فقال، إنه حشاشي دائما.. إن (عشبي على الله) مستحيا أن الأمل لا يزال هناك. و(بكرة تخرج) كندولها الأكس في اليوم ملايين وملايين من طرقات، إنها عملة يومية تسود قوميتنا المصرية. إن البأس لا يعرف طريقه إليها أبدا. وكل الأحوال الأدبية التي تصور مأساة «عيلة علي».. إني أعجب وأنا أقرأ كثيرا من أعمالنا الأدبية من الجسود الذي يخل الأبطال ويربط أنفسهم إلى الإنسان المصري يصعد بطلاني ولسع ويحاول داني أن يسفر وينكت. وقد ألقى نكتة (على كذا الحلال) ولكنه دائما يحاول أن يجد الجواب المضطرب في تلك المعضلات التي تحصل بنا حياتنا. تلك إذا رقيت النساء في نظام وبنطائر لوجيشين (بطلان) المكون أكثر مما يظنون به. إن حياتنا كانت دائما علة وكثيرة وديرة وكنا دائما نحاول أن نبلغ كآبتها بقلبتنا. وطريقنا في السحرة ونترج طريقه عرجة نزالول بما لقد طوقنا والفلسا ودفعنا إلى الأحسن... إن شئت فقل خصائص بطرجه. إن له طريقته في تكرار القصة في رواية الأحداث.. إنه لا يدع قصة تكرر إلا ويأتى. وهو يرى، ويحك ويؤلف بما حدث له قصة ذات بداية ونهاية ومضامين».

(١٢) قراد دودة، «إن أول من كتب قصة مصرية»، الإذاعة (٢٦ يوليو ١٩٦٠) ص ٢٢.

(١٣) يرى غادى شكرى في قصص إدريس فكرة نقل الجبل كلال من الكتاب الفرنسيون المصريون - ريبند من الرواد محمود البدرى، وطاهر لائكي، ويحيى حل على سبيل المثال - وذلك لانهاسهم به، الطبقات الكادحة، والجميعهم يتوزع على الأسباب في الإنسان. ويصف بذلك أن تكون إدريس في أن القصة القصيرة قد أخذت الحركة الواقعية المصرية من حيث اغلب الاحتمالات السياسية تكلها كلالا على حسب طيبة الفنية. «أزمة الجنس في القصة العربية»، القاهرة ١٩٧١، ٢٤٠ - ٢٤١. وفي شكرى عياد عن يوسف إدريس أن «طيف الفنان الأصلي فيه لم تكن لقصته على الخيول في القصص إلى تآويل شخصية إلهيات مطلوب معنى». «تأويل في الأدب والفن»، القاهرة، ١٩٦٧، ٢٥٧.

(١٤) الكاتب، يناير - مارس ١٩٦٤.

(١٥) يوسف إدريس «ملاحظات في حقل التخصص» الجمهورية (١٢ مارس ١٩٦٢) ١٠٠.

(١٦) لاحظ إدريس أن القادف طاركسي مالوا إلى اختيار النهاية المقترحة دليلا على القادف، وذلك ليس خاطئ. في رأيه (مقابلة يناير ١٩٧٨).

(١٧) «لمى تاج جمع الشعب.. يسمى لبطرة الجامعة، بطرة الشعب والأمة والاشابة». جساء، ربيب محمد حسن، «عهد الحياة»، الإذاعة (٣٠ سبتمبر ١٩٦١).

(١٨) تذكر بعض وثائق هذه القصة برواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، وكانت قد نشرت في صفحات على صفحات عدد الجمعة من «المصري» عام ١٩٥٣.

(١٩) «أنا لمصيا كانت طفلي في الكتابة هي المروية من طفلي في موضوع قريب من» ربيب محمد حسن «بطل ثلثت به»، الإذاعة (١٧ مارس ١٩٦٢).

(٢٠) قاع للبيئة، مركز الشرق الأوسط، القاهرة، د. د. م. ص: ١٠٩.

(٢١) انظر على سبيل المثال: ه. كيلباتريك،

H. Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel.

(٢٢) يشابه موضوع هذه القصة مع قصة كتيل أم حاتم ليجي حتى

(٢٣) إن هذا النوع غير متوازن له، في اعتقاد إدريس، «جنود تاريخية حبيبة» «لقد كانت القاهرة بمثابة مخاض ومحنة وندى لاستقبال البحار، يجرع بالمنازل والمنازل بالقاهرة اذى مدينة تجارية، لم تم من جميع زوايا، للكل لجد كل شيء فيها مروضاً ليح،

يمكن الحصول عليه نظير غي، حتى لو كان صرف الإنسان ومبادئه. ذلك هو الأساس الذي كتبت عليه القصة، وأين خلال الرواد والتلفزيون لا تحت لهما انتقادا في القري. لقد كتبت قصة لم تنشر تنوير حول أمريكا طرحت ذهبت إلى الكويت لتصل طائرة، وهناك انحرفت الدعاوة واشتدت حرية مرسيس، وعندما عادت إلى حارتها لم يبالا أحد كيف استطاعت توفير المال اللازم لقراء القصة. ووكانت في القرية لقطها القلاسون، أما عا وحنا هو القاري، فلم يبقون إن لديها مالا» (مقابلة يونيو ١٩٧٨).

(٢٤) انظر كيلباتريك Kilpatrick, The Modern Egyptian Novel الرواية المصرية الحديثة، ١١٦ - ٧.

(٢٥) القصة، روايات الحلال، رقم ٢٤٩، دار الحلال، القاهرة سبتمبر ١٩٦٩.

(٢٦) الملاحظات الكاملة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧١، ص: ٥٨.

(٢٧) «لرأسه كبير كرأس الحمار، وعينه واستان مستديرا كعينون أم لوقي، وله في ركن كل عين جفلة دم، وصوته إذا تكلم يجرع يجرعاً مكتوما كصوت البوير إذا اكتم ضمه وشعره للزفقات الكاملة، ص: ٥٥».

(٢٨) العصر السابق، ص: ٥٠. ولد كونا لينة القصة بقصة فوكار دما رواه، في مجموعة قصص ويليام فوكار بورك، ١٩٥٠، ٧٨١ - ٧٩٨.

Collected Stories of William Faulkner, Random House, New York, 1950, pp. 481-98.

(٢٩) وقبيل المرحلة الحظية التي تصورها هذه القصص بالضم الذي يقدمه يوسف إدريس نفسه، في «قصص القري»:

(١) في البداية على مرحلة رصد الواقع، ولكنه رصد سائر وإدراك جديد للقصة، يختلف تماما عن قصة عبد الرحمن الشرقاوي الأرض (٢) أما المرحلة الثانية فهي كلال مدينا أكاذيب ميكانيكية للقصة هي محرك القصة، كما في أحمد الجلس البندى ثم (٣) تصبح القصة مدينا القصص الرمزية مثل «الملك الروادي» ١١ الرأس، «الملك» ١٠، لأن القصة لا تقوم، وهي قصص تصور في القصة ولقد إلى القصة أيضا (روية ١٩٧٨).

(٣٠) مثلا غالب طسا، «مسيرة يوسف إدريس إلى المظلة الأدبية»، نادي القصة، (أغسطس ١٩٧٠).

(٣١) يشبه بيرج سيد في «المظلة» والذكور عريس في «سوزان».

(٣٢) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو ١٩٧٨).

(٣٣) مقابلة مع يوسف إدريس (يونيو ١٩٧٨).

(٣٤) الملاحظات الكاملة، ص: ٢٢٩، ويمكننا أن نشعر ذلك من: «أن أكبر المكافأة» على حد قول يوسف إدريس - كتيل كاتال ساعر allegorie sacher - و عن عبد الناصر قد ظهرت قصة «أكبر المكافأة» في نفس العام اسن سيرت به «بعض دي الصور التمثيل». ويظهر من ذلك ما يسمى لظن الحول بالاتجاه العاطفي للتعبير يوسف إدريس إزاء عبد الناصر (مقابلة مع سبتمبر ١٩٧٧)، إذ بعد عامين من نشر قصة دي الصور التمثيل طلب يوسف إدريس من لرائه التصوير لصالح عبد الناصر في انتخابات الرئاسة، وكتب عن حيلة نتائج الانتخابات في ظل نظام دكتاتوري مؤكدا أن مثل هذه الانتخابات تعرف نتائجها مقدما، خلا لغير من شيء. وقال في حدوده «بالحل عبد الناصر، فما أرى عرف وقامة الجمهورية وكل للتصديق الرحمة، إنه غير أي شيء وضع شيء، آمن بحسب هذا الشعب وحقه في الحياة الحرة الكريمة. وفقا فالمسألة في رأي ليست انتخاب رئيس الجمهورية، المسألة أن يتخذ الشعب حبه وإرادته وروحته، أن يتخذ أمانيه وصقله.. فهو انتخاب الحياة نفسها، الحياة لإنسان وبلادة وأبنائه» (الجمهورية ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٦٠).

(٣٥) والنظام الرأسمالي - في رأي إدريس - نظام مبني على التنافس، يخلو من الرحمة في سبيل المكسب الذي وهو يستلزم للموتى الحيوية - حيا في الإنسان.

(٣٦) (مقابلة مع يوسف إدريس يونيو ١٩٧٨).

(٣٧) القصة، ص: ١٠٥ وقارن - أيضا - «الشمس لاشرى مبدأ»، (أول أكتوبر ١٩٧٦) ص: ١٣.

(٣٨) بيت من لحم عالم الكتب القاهرة ١٩٧١ ص ١٢٢ وانظر كذلك «وقفة مع النفس» هذه المرة، الأهرام (٢٣ أبريل ١٩٧٦) ص: ١٣.

# الخليفة المفتوحة



## القصة القصيرة المصرية



سيد حامد النساج

يجتاز هذا المقال الاقتراب من العالم الفنى . لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية . يمثلون ظاهرة واضحة في تاريخ الأدب المصري الحديث بعامه ، وفي حركة القصة القصيرة في مصر خاصة . اتفق البعض على تسميتهم «جيل الوسط» . في حين ذهب آخرون ومهم الدكتور لويس عوض إلى اعتبارهم «جيل المنشآت» . وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم . ذوب سبب معقول ، ومن غير مبررات موضوعية . فقد حلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستلزم هذه المجموعة من كتاب القصة القصيرة في مصر . لتحلل نتائجهم . وتقاير بينه وبين ما خلفه معاصروهم من الألفية . أو لتتبع خطوات التطور التي عندهم . إن وجدت - ولم تكن موجودة - من سيفهم . ويجهد في أن يقدم لنا - في النهاية - حكماً علمياً سليماً على ما أبدعوه . ويحدد موقعهم الطبيعي : وحجمهم الحقيقي بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة في مصر

وهناك كتاب (المجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر) للدكتور السعيد المورتي ، وقد صدر ١٩٧٩ . أى بعد صدور عدد لا بأس به من المؤلفات والدراسات الجادة حول هذا الفن . ويلزم - والحالة هذه - أن يتناول المؤلف قصايا جديدة أو روبا جديدة مبتكرة تتصل بهذا الفن ، أو أن يكشف عن مراحل لم تدرس من قبل ، أو أن يلقي الأصواء النقدية على كتاب لم تسلط عليهم الأصواء ، أو أن يتجه إلى هذه المجموعة المعقدة ، ليقول رأيه الموضوعي ، أو تستوقفه ظاهرة فنية معينة ، أو قضية اجتماعية ذات تأثير في «شكل» القصة ، أو في لغتها ، فيجعلها شغله الشاغل ، أو موضوعه الأساسي . لكنه بدلاً من أن يفعل شيئاً من ذلك كله ، راح يكرر أحكاماً سابقة من النقاد والدارسين لأنه اعتمد اعتياداً رئيسياً على جهودهم . ويخصى كل النتائج التي توصلوا إليها . ونظراً لأنه اهتم بمرص تاريخ القصة القصيرة في الأدب العربي القديم والوسط والحديث والمعاصر حتى أنه صدر كتابه ، فياتك سوف تلاحظ أن أحكامه متناقضة . ومصطنعة . وأن مفهومه للانجاء غير واضح ، فأصبحت الانجاءات متداخلة - يدي . والملاحظ القصة مطبوعة ومشوهة ، فضلاً عن كثرة عدد الدس -

من ذلك مثلاً أن الدكتور الطاهر أحمد مكي في كتابه (القصة القصيرة - دراسة ومختارات) لم يشر إلى أى من كتاب هذه المجموعة من قريب أو من بعيد . وإنما اكتفى في القسم الثاني من كتابه - الخالص بالملامح - باختيار قصة «فراخان» لعماد أبو المعاطي أبو النجا . أما في ثانيا الكتاب ، فإنه لم يلمح إلى هذه الظاهرة التي يمثلها هؤلاء الكتاب . ولا إلى الظروف التي أحاطت بهم . والدوايح الكامنة وراء بعضها .

وكان من الممكن أن تستوقفه هذه المسألة . وبخاصة أنه عرص لتاريخ القصة القصيرة في الأدب الأوربي القديم والحديث . ثم تناول شأنها وتطورها في الأدب العربي (من ص ٧٧ - ٨٩) والقصة في العالم العربي (٨٩ - ٩٥) . ولم ترد كلمة واحدة تتصل بهذه المجموعة من الكتاب لتقول ما لها وما عليها . في حين أن القسم الثاني من الكتاب وعنوانه (مختارات من القصة العربية) يستغرق مساحة واسعة من حجم الكتاب (٩٧ : ٣١٢) <sup>(١)</sup> لو أنها شملت بقضية هؤلاء ، أو بقضية فنية أو موضوعية . لقلعت شيئاً جديداً بالفعل

وهل كان لهم - مجتمعين أو منفردين - طعمهم الخاص ، ونكهتهم المميزه ؟ بحيث نستطيع الإشارة إلى الواحد منهم عندما نقرأ مجموعة قصصية له ، أو حتى قصة قصيرة له . وأخيراً ، هل يتساوى حجمهم الفني والتأثيرى مع حجم الصفحة التى يشيرونها ؟ ! . لأن يجب للقل من هذه التساؤلات ، وإما هو يفتح الباب لمناقشتها ، والوقوف عندها ، ويدعو النقاد والباحثين إلى تناولها .

...

ولعل أول ما يلتفت نظر الباحث في هذا الظاهرة ، هو كثرة عدد هؤلاء الكتاب من ناحية ، وأنهم كانوا يمارسون كتابة القصة القصيرة منذ بداية الخمسينيات من ناحية أخرى . على أهم عاصروا جل كتابها . بدءاً بأحمد خيرى محمد ومحمود طاهر لاشين وعيسى حلى ومحمود ليمور ومحمود البدوي وسعد مكارى وعبد الرحمن الشرقاوى ، وانتهاء بشباب كتاب السبعينات .

ثم إنهم لم يتوقفوا عن كتابة القصة القصيرة . منهم من احتفظ بحظ فى واحد ، فى كل نتاجه ، دون احتفال بما قد يطرأ على فن القصة القصيرة من تطور . ومنهم من حاول التجديد فى الشكل ، ولارتقاء بأسلوبه فى تناول والمعالجة .

وبما لا يخفى أن كلاً من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر ما لا يقل عن خمس مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى تلك المجلة .

إزاء هذه الملاحظة يصبح لزماً على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يحكموا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب ، بقصد جلاء ما فى نتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف . حتى يكون الحكم موضوعياً ، بدلاً من كلمات العطف والإشفاق التى تندفق عندما يذكر واحد من هؤلاء .

ولنحسب لانتقيل القول بأسم «جيل الوسط» ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلاً واحداً بالمفهوم المحدد للجيل . كما أن هذا لا يتفق مع أعمارهم ، فبعضهم يربو على الخمسين عاماً مثل عبد الله الطوعى وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد فوح ومحمد كمال محمد ، بل إن منهم من أشرف علياً وربما يكون قد تجاوزها . ومعظمهم من جيل يوسف إدريس ، ومع ذلك فإن أحداً لم يقل إن يوسف إدريس واحد من جيل الوسط بهذا المعنى . ومن ثم فإنهم بمثابة «الحلقة المفقودة» . تتباين أعمارهم . وتختلف زاوية الرؤية - إلى حد ما - عند كل منهم . ومحاولة إحصائهم صعبة . فهناك - إلى جانب من ذكرت - صالح مرسى ، وعبد النعم سليم ، وعبد الوهاب داود ، وصبرى موسى ، وعبد الفتاح الجمل ، وسليمان فاضل ، وفاروق منيب ، ومحمد أبو العاطى أبو النجا ، وكامل مرسى ، وصلاح حافظ ، وعبد السمح عبد الله ، ومحمد سالم ، وصبرى المسكرى ، وفهمى حسن ، ومحمود عبد الرحمن ، وعزت نجم ، وميد جاد ، ومختار المعطى ، وبلال الديب ، وبلال نشأت ،

ذكرهم من كتاب قصة القصيرة - مما عرّض لهم وهم أكثر من ثمانين كاتباً تحت عناوين الرومانسية الاجتماعية - الرومانسية التاريخية - الرومانسية التحليلية - الواقعية الاجتماعية - الواقعية المتماثلة - الواقعية العدمية - الواقعية التحليلية - الواقعية الفردية - ما بعد الواقعة - ما عوق الواقعية . يضاف إلى هذا أن حديثه عن تاريخ القصة القصيرة المصرية استوعب حيزاً محفوظاً من الكتاب بلا داع مقبول (انظر الكتاب من ص ٢٠ - ٩٣ وهو نقل حافظ وسريع عن غيره دون لإشارة إليهم بشكل متعمد) وما يهنا هنا هو أنه لم يته إلى كتاب الحلقة المفقودة .

وفى رسالة أحمد منصور القزحى (التيارات المعاصرة فى القصة القصيرة فى مصر) اهتمام بالغ بأدوار الشاروط ويوسف الشاروط وعيسى حلى ويوسف إدريس ولجيب محفوظ . وقد سبقت دراستهم من قبل باحثين آخرين . ثم محاولات محمد حافظ وجب ووحيد حامد وإبراهيم عبد العاطى ومحمد طهيا ، ممن أسماهم المدارس بكتاب القصة القصيرة الشباب . وذلك فى ضوء التيارات والمرحلات التى حددتها ليحثة : المرحلة التأسيسية الأولى - المرحلة التعبيرية الثانية - التيار التجريدى - تيار اللا معقول والعبث .

وتجدرى أن نذكر الأستاذ يوسف الشاروط (القصة القصيرة : نظرياً وتطبيقياً) لم يقف به عند هذه الظاهرة . ولم يشمل نفسه إلا بالرجوع إلى الوراء ، حيث أوروبا من ناحية ، وحيث مصر والأدب الطفلي من ناحية أخرى .

وهكذا يبدو الموقف فى معظم المؤلفات التى اقترنت من فن القصة القصيرة فى مصر . والتى كتبت باللغة العربية ، وإن كان هذا لا يمنع أن الأستاذ يوسف الشاروط كان يكتب بين الحين والآخر مقالاً من مجموعة قصصية أو عن رواية ، لواء من كتاب هذه المجموعة لكنه كان يتناول العمل تناولاً جريئاً بعيداً عن باب هذه الحلقة . وربما منفصلاً عن النتاج لآخر لنفس الكاتب .

ومن ثم كان الدافع لتناول هذه الظاهرة ، واختيار نماذج من كتاب يمثلها . حتى نستكمل ما قدمت فى هذا المجال . وخاصة أنى ألقت إلى ذلك حين كنت أذكره أن جهلاً وسطاً من كتاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تنفض إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يخلطه غمماً<sup>(٢١)</sup> . وقد بدأت فعلاً بنشر مقالات متفرقة عن بعض كتاب هذه الحلقة<sup>(٢٢)</sup> .

...

ولا يخفى أن هذا المقال لن يحقق كل ما استهدفه ، وإما قصصاؤه أنه يحمل دعوة إلى ضرورة قراءة نتاج هذه المجموعة من الكتاب ككتل . فى محاولة لمعرفة ، إلى أى حد كانوا مظلومين حين هجرتهم الدراسات والبحوث ؟ ! وهل هم على حق فى اتهام النقاد والدراسات بتجاهلهم ؟ ثم - بعد التأمل والدراسة - ما الذى أضافوه - حقيقة - فنياً ؟ وما هو الجديد فى أدبهم ووسائلهم التى توسلوا بها فى التعبير عن مواقفهم ؟ !

وفاروق خورشيد ، وحجبة الصالح ، وجالدية صديق ، وصوفى عبد الله ، وسعاد حلمي ، وعبد الغفار مكاوي ، ونعيم عطية ، ويس المبرهني

وليس من شك في أن عوامل متعددة أسهمت في عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتائج هذه الحلقة القصصية . يقف في مقدمتها غلبة اتجاه نقدي واحد في فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يفتقر ورؤيته وعقيدته . ومن ثم فإنه يخل - عاماً - كل ما لا يدعم هذه الرؤية ، أو يتسجم مع هذه العقيدة ، أو يشرعده الدعوة ، وما يلبث أن يعقبه اتجاه آخر متفهم له ، فينخذ لنفسه موقفاً مثابياً . ويتشيع - هو الآخر - لأنصاره . عدلث ، تتاح الفرصة كاملة لإغفال الكتاب الذين قد لا يتشبعون لهذه الجماعة أو تلك أو قد لا ينضمون إلى هذا الحزب أو ذاك . أو الذين يتصورون أنهم يتصورون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية ، يرمون أنفسهم بها ، ويسمرون على هديها ، ويعبرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم ، وقضايا واقعهم الذي يعيشون فيه .

يأتي بعدلث - انبهار بعض النقاد بالأدباء الإعلاميين فقط . فما أكثر ما كتب الدكتور لويس عوض عن عجب محفوظ في الرواية ، وعن صلاح عبد الصبور في الشعر ونفس الشيء بالنسبة ليوسف إدريس في القصة القصيرة ، ونعمان عاشور في المسرح ، وما شابه ذلك . إلا أن كان من حق ناقد بعينه أن يعجب أو يدهو لكاتب بعبه أيضاً ، فإن الموضوعية القصية تستلزم الإشارة إلى معاصرة ، ودراسة نتاجهم ، وقول كلمة عادلة بها يجهلون من أجل تقديمه . وإذا كان البعض يرى أن النتائج الحيدة - فقط - هو الذي ينبغي أن يخضع للتحليل والدراسة والنقد ، فإنني أزعم أن النتائج الأخرى ينبغي أن تتعامل مع الناقد ، لتبيان وجه القصور والصحف ، وتجليه بعض جوانب القوة . إذ يلزم - عند سيادة حركة نقدية نشطة وصحيحة وواعية - أن تتعامل مع النتائج المعاصرة لها أكلة . بل إن النتائج الضعيف - من وجهة نظر البعض - هو الأولى بأن يوجه ويقيم ، وتوضح أمامه المعايير الفنية النقية السوية .

لكن المؤلف كان مختلفاً تماماً . وهكذا تحول معظم النقد نحو الإعلام الآحاد

والمؤسف أن معظم الدراسات الأكاديمية ، والبحوث الجامعية ، ورسائل طلاب الدراسات العليا ، عادت على نفس الدرب . بل إننا نلاحظ أن اتحاد الشباب لم يكتفوا أنفسهم هناك الكشف عن أدباء جدد ، أو مثاق البحث عن غير المشهورين من الكتاب المعاصرين . وكأنما قد أصبحوا بكل علمي ، إلا يكفي الواحد منهم بنقل ما سبق أن عرّض إليه غيره<sup>(1)</sup>

وقد يكون اشتغال عدد كبير من كتاب هذه الحلقة بالصحافة ، واحداً من الأسباب التي ساعدت على اختفاء صورتهم من المؤلفات والدراسات النقدية الجامعية . وهو أمر يبدو - لأول وهلة - متبرراً للدهشة . إذ إن مرورهم من شارع الصحافة جعل بعض النقاد والدارسين ينظرون إلى أعمالهم القصصية على أنها كتابات صحفية جيدة ليس أكثر . وبخاصة أن زملاءهم من الصحفيين ممن يمررون الصفحات

الأدبية والفنية كانوا يترقبون مجموعات أصدقائهم ورفلائهم ، أو يعرضونها عرضاً لا يخلو من المحاملة للبالغ منها .

ومن يعملون بالصحافة - على سبيل المثال - من كتاب هذه الحلقة : عبد الله الطومني وصبري موسى وصلاح حافظ وسعاد ربيع وعبد الفتاح الجمل وعبد الفتاح رزق وصالح موسى وأحمد عادل وعبد السميع عبد الله ولهمى حسين وعبد النعم سليم وفاروق منيب والكتابيات اللاتي ارتبطت أسماءهن بمجلتي «حواء» و«دروزيوسف»

أما من لا يرتبط - عملياً - بالصحافة - فإن مظاهر «الخشبة» ، والتفرد الحرية الضيقة ، والرؤية محدودة الأفق ، وتبادل المصالح المادية ، وسيادة مناخ لاديمقراطي في السياسة والثقافة ومجالات الفكر والفن ، وسيطرة اتحاد معينين على شئون النشر والصحافة والإعلام ، كانت - جميعاً - تشكل المناخ الذي عمق الظاهرة ، وأسهم في تثبيتها ورسوخها ، للدرجة أنها أصبحت لدى البعض حقيقة واقعة . لذا فإن التعامل المباشر مع النصوص ، هو الوسيلة الوحيدة لصهايا سيادة النظرة ، وموضوعية التقييم . ولمعرفة «الجديدة» الذي قدمه هؤلاء الكتاب ، في ضوء ما قدمه ، وما كان يقدمه ، جيل الرواد أولاً ، ثم من تبعهم ، حتى جيل الستينيات والسبعينيات

والتركيز - في البداية - على دراسة «الشكل الفني» ، وبناء القصة القصيرة عندهم ، أمر لازم وضروري . مع ضرورة الإشارة إلى موضوعاتهم ، وإلى درجة وعيهم الفني والاجتماعي معاً . فقد يظهر المصالح مع البناء الفني لفنصهم لونا من الفاي . وهو الجهل الذي ينبغي لهم أن يظهروا فيه تحمداً وامتناناً . حتى تكون لهم معانهم الخاصة التي لا يجملهم نسخاً مكررة ممن سبقهم من الكتاب . والذي ميز جيل الستينيات هو «الشكل» ، والبناء ، واللغة ، والمفردات ، والرموز ، وكل ما يتصل بما يسمى للمعار الفني ، أو التصميم الهندسي .

والذي يجعل الموقف عند «الشكل» ضرورة ، أن كتاب الحلقة المفقودة جميعاً ، عاشوا وكتبوا ونشروا مع محمود تيمور ، ومحمود البدوي ، يحيى حقي ، وسعد مكاوي ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، ولجيب محفوظ ، ولهمى هاشم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وعبد الحليم جردة السحار ، وغيرهم . وغيرهم وكتبوا ونشروا مع الكاتب المتميز في القصة القصيرة يوسف إدريس . الذي هو من نفس الجيل ، بل إن منهم من يكرهه منا ! وقد تناول هؤلاء جميعاً واقعنا الاجتماعي بشكل أو بآخر ، بل إنهم لم يتركوا قضية من قضايا الواقع ، ولا مشكلة من مشكلات الإنسان المصري الفلاح والعامل والبرجوازي ، إلا وعبروا عنها تعبيراً متفاوت القيمة من الناحية الفنية

وبناء القصة القصيرة - في تصويري - يبدأ بـ «عنوان القصة» . جفته . كيفية تركيبه . دلالاته على الشخصية ، أو الحدث ، أو المكان ، أو الزمان . اتحافه مع الجو النفسي انعام للقصة . درجة الابتكار والخلق فيه . إلى غير ذلك مما ينبغي الالتفات إليه . ذلك أن بعض الكتاب يحرصون على أن يكون العنوان «للتسويق» . في حين يصح آخرون «للتفويق» . بينما تذهب جماعة أخرى إلى أن يحمل العنوان «الهدف» من

القصة ، أو فكرتها المحورية . وقد يكون عند جياحة رابعة مثلاً للتراب  
والدهشة ، حاملاً للموضوع .

ثم يأتي دور «جملة الابتداء» . وهي التي تفضي إلى الأثر المراد  
إحداثه . ونقول القارئ - إن لم تكن تلغى - إلى الإقبال على مواصلة  
قراءة القصة القصيرة . والكلمة الأولى فيها ذات أهمية خاصة بهذه  
الصورة ، إلى الحد الذي قد يحكم به على أسلوب الكاتب ، ومنهجه ،  
وانجازه ، في صوته وعلى أثرها . وليس غريباً أن تقرأ أقوالاً كثيرة لعدد  
من نقاد القصة القصيرة ، يؤكدون فيها على أهمية جملة الابتداء . بل إن  
بعضهم من يذهب إلى أن الكاتب إذا فشل فيها ، لم يتحقق له النجاح في  
القصة كلها .

ولانجتناف الحال مع الشخصية القصصية كثيراً . إذ تبدأ مع  
اختيار الكاتب واسم الشخصية . وحده وذكاؤه في الاختيار .  
وانسجام الاسم مع صفات الشخصية ، أو مع مستواها المادي ، أو  
الثقافي ، أو النفسي . وارتباط الشخصية بالبيئة ، وبالطوائف من  
العادات والتقاليد . هذا إذا كانت القصة القصيرة تدور حول شخصية  
محورية . أو تسقط الضوء على جانب من جوانبها . والجديد الذي يكشف  
عن الشخصية القصصية . وكذا الوسيلة التي قدمها بها الكاتب . ودرجة  
اقتناعها بها . واختلافها أو اتفاقها مع ما يجلب به لرائد القصة من  
شخصيات فنية . والموقف الذي تعبر عنه . والفكرة التي تحملها . إلى غير  
ذلك مما يتصل بهذا العنصر الفني من عناصر بناء القصة القصيرة .

وهذا الحدث ، في كثير من القصص القصيرة هو المحور الذي تنحدر حوله  
وتبنى عليه . ولما كان أغلب كتاب هذه الحلقة من الصحفيين ، فإن لنا  
أن نتوقع أن تكون للحدث أهمية لا تقل عن الشخصية . فإلى أي حد  
يختلف ما قدموه عما كان يقدمه الكتاب الآخرون ؟ ! وذلك من حيث  
درجة واقعية الحدث . ومستوى معقولته . وفن الكاتب في تجسيده  
وتصويره وبلورته . وهل يعرضه عينا كاملاً جاهراً أم إنه يدرسه بسوء  
وينظرون أماساً نمواً طيباً وتطوراً حقيقياً ؟ ! والزمن الذي يسخره  
الحدث . وهل هو زمن خارجي أم إنه زمن نفسي داخلي ؟ ومدى تلازم  
حركة الشخصية بتساعد الحدث ثم المضمون الذي يشير إليه . والأبعاد  
التي يمتد بها .

أما «الصراع» فإنه يمدنا بالمؤدج ، والانجاء ، ويعطينا الإحساس  
بمخزي القصة ، ومعناها والمجرى الذي تجري فيه ، وقد أصبح بمثابة  
العمود الفقري في بعض القصص القصيرة الحديثة<sup>(١)</sup> . بمعنى أن يكون  
هاماً وخطيراً مالمبة للشخصية أو للشخصيات . وهو الذي يساعد على  
درامية الحدث ، ويضفي على القصة القصيرة حيوية وحرارة . ومعروف  
أن الصراع قد يكون صراعاً خارجياً ، وقد يكون داخلياً .

هناك أساس آخر من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً . ألا وهو  
مبدأ «الوحدة» : وحدة المادح ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ،  
ووحدة الانطباع . وقد يصلح ذلك كقاعدة لا يشذ عنها أن القصة  
القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية  
بهدف واحد مطلق . وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة .

وإذا ما توفر هذا الشرط ، فإنه لايسمح بتوزيع اهتمام القارئ ،  
حيث ينبغي أن تثير الفكرة الأساسية الاهتمام بمفردها دون نظر أو اعتبار  
لأي تعقد آخر . والفكرة هنا لا تخفى في ذاتها على أنها مبع رئيسي  
للقصة القصيرة . فإنها - يجب أن تأتي من داخل الشخصية أو من  
صفات المديرة . ويجب أن ترتفع عن الحادثة . كما يجب أن تكشف عن  
الشعور الذي يود الكاتب أن يحمله لنا عن طريق القصة القصيرة وهذه  
النقاط الثلاث هي أكثر المنافع نصيباً . حيث تشق القصة القصيرة .

وبعد الوصول إلى تلك «الوحدة» من أعقد المشاكل في كتابة  
القصة القصيرة . فضلاً عن أن إتيان هذا العمل ، وعملية تكييف  
الوسيلة للغة ، تمنح القارئ لذة جمالية خاصة . وحتى يتم بناء هذه  
الوحدة ، يجب أن تراعى من الجملة الأولى ، ويظل يحافظ عليها إلى  
آخر كلمة في القصة القصيرة .

ولما كان الباحث في القصة القصيرة يلاحظ أن لكل كاتب من كتابها  
المعروفين لغة خاصة ، ومفردات يحرص على استخدامها ، وفرايب  
معية . كما هو الحال عند محمود تيمور ومجيب محفوظ ويوسف إدريس  
ومحمود البديوي وعبد عبد الحليم عبد الله وإبراهيم المصري ، فإن الأمر  
يفضي معرفة موقف كاتب هذه الحلقة من «اللغة القصصية» الفنية ،  
إنها الوسيلة الخطيرة التي يتوصل بها للكاتب ، والأداة الوحيدة التي  
يستعين بها ويعتمد عليها .

ولكن يظل الباحث بعداً من أية مؤثرات خارجية ، ينبغي أن يكون  
يتناول مثل هذا الأصول والأبعاد الفنية ، بعيداً عن الاستناد إلى أقوال  
الكتاب ، أو الاستشهاد بأرائهم التي يثرونها هـ أو هناك ، للدعاية أو  
للإعلان . إن هذا لا يمس إلا الإفعال الشديد للنص القصص في حد  
ذاتها . إذ إن الطريقة الصحيحة والسليمة ، هي تأمل القصص القصص  
تأملاً حقيقياً ، والاهتمام إلى لغة كل كاتب بحسب قدرته على البحث  
نماذج وأدلة يستعين بها في دراسته .

يبقى - بعدئذ - الحرص على معرفة مدى استعادة هؤلاء الكتاب  
من عناصر التجديد التي طرأت على «الكتابة» القصصية  
وجرائهم في استخدام أدوات مبتكرة للثورة على «الشكل» التقليدي  
المعروف . وبخاصة أنهم شاعروا ملامح هذا الثورة في قصص نجيب  
محفوظ بعد ١٩٦٦ ، ويوسف إدريس بعد ١٩٦٧ ، وإدوار الخراط ،  
ثم محمد حافظ رجب ، وكتاب القصة القصيرة في السبعينات ثم  
السبعينات .

وأخيراً أنه بعد التعامل الموضوعي المباشر مع نماذج من قصصهم ،  
قد تتاح فرصة تقييم دور كتاب هذه الحلقة المفقودة . ولأننا قد سبق لنا  
دراسة عدد منهم بشكل مسبق ، فإننا سوف نقف في هذا المقال عند  
ثلاثة . وثمة حقيقة تجدر الإشارة إليها . هي أنه هناك داخل إطار هذه  
الحلقة من حلولنا اختراق الأسوار المنيعة المحيطة ، وانتزاع الأفلام  
التقنية والدراسات العلمية ، بوسائل فنية ، وبشخصيات جديده  
قصصهم القصيرة فلم يجد ثمة من يدمي منهم أنه مقفل (صبري  
موسى - عبد الفتاح الجبل - محمد أبو المعاطي أبو النجا - عبد الفتاح  
ورق) . لكن علماً آخر لم نتمكنه لدراته الفنية من أن يتطرق بعيداً عن



أمر قلبه الذين سبقوه دون أية إهانة فنية حقيقية ومؤثرة

١ - عبد الله الطرخي :

تثير دراسة القصص القصيرة التي كتبها عبد الله الطرخي مشكلة كانت ملحوظة عند بعض الرواد . ألا وهي أنهم كانوا يعيدون نشر القصة مرة «أخرى» مع تغيير في العنوان مرة ، ومع احتفاظ به أخرى . واتتصر هذا الصبح على اثنين أو ثلاثة من رواد هذا الفن في أدبنا الحديث

وتنبه من جاء بعد من الكتاب ، إلى أنه ليس ثمة ما يدعو إلى مثل هذه المسألة ، مادامت القوى الإبداعية نشطة ويقظة ، ومادامت هناك قدرة على العطاء الفنى والفكرى ! ومن بين كتاب هذه الحلقة ، يقع عبد السميع عبد الله وعبد الله الطرخي في الصدرة تجسيدا لهذه الظاهرة لئلا نكاد نلصقها عند غيرهما .

أصدر عبد السميع عبد الله أول مجموعة قصصية له بعنوان (عصافير) ١٩٦٣ . وكانت تضم تسع قصص قصار هي (عصافير ، شرق ، الآلة ، مطر ، فدان قطن ، حبة اللب ، دفء ، صفارة ، شهامة) . ويقاها القارىء بأن هذه القصص موجودة بشكل مباشر جداً ، وبأخر غير مباشر ، ضمن مجموعة الثانية (الجدار) التي أصدرها في أواخر ١٩٧٩ . وكان الفترة الممتدة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٩ لم تحدث تغييراً في الأدوات الفنية ، وفي الزبنة

ويبدو الأمر أكثر وضوحاً بالنظر إلى ما فعله عبد الله الطرخي وهو ظاهرياً أصدر ست مجموعات قصصية

[١] داود الصغير ١٩٥٨

[٢] في ضوء القمر ١٩٦٥ .

[٣] الفل الأسود ١٩٦٣ .

[٤] ابن العالم ١٩٦٥

[٥] بحر الدوب ١٩٧٣

[٦] رحلة الأيام الأولى ١٩٧٦ .

لكن المعيشة الكفة لما كتب . ومفارقة قصص المجموعات بعضها البعض الآخر وتقنياتها وتصميماتها كل ذلك يكشف عن أنه - في النهاية - لم يكتب - ملاً - سوى مجموعة قصصية واحدة - في أصل الأحوال - لا يزيد عدد قصصها عن أربع عشرة قصة قصيرة . ثم ما لبثت هذه القصص أن ارتدت أكثر من ثوب . وقدمت في أكثر من موضع . أو في أكثر من مجموعة على وجه التحديد .

هذه - على سبيل المثال فقط - قصص نشرت بنفس العنوان :

• «الفاطوس» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (داود الصغير) و(في ضوء القمر) و(ابن العالم) . مع ملاحظة أن المجموعة الأولى صدرت في ١٩٥٨ ، وبعدها بعامين ١٩٦٠ صدرت المجموعة الثانية

• «ابتسامة الرجل الكتيب» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (الفل الأسود) ثم (ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

• «اللوهمبكل» نشرت في ثلاث مجموعات هي : (الفل الأسود)

و(ابن العالم) ثم (رحلة الأيام الأولى) .

• «داود الصغير» نشرت في مجموعتي (داود الصغير) و(ابن العالم)

• «الرجل الذي ضحك» نشرت في مجموعتي (الفل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى)

• «الصورة والصيد» نشرت مرة كقصص منفصلتين في (في ضوء القمر) ثم كقصة واحدة في (رحلة الأيام الأولى) .

• «على المقعد الرخامي» نشرت في (الفل الأسود) و(رحلة الأيام الأولى)

• «العاصفة» نشرت في (بحر الدوب) و(رحلة الأيام الأولى)

• «في شارع السد» نشرت في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) بنفس العنوان ودون تغيير يذكر على الإطلاق

• «أول مجلس» نشرت كذلك في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم)

• «الذئب» نشرت أيضاً في (داود الصغير) ثم في (ابن العالم) وإن كان في الأولى قد قدم للقصة مقدمة يشرح فيها ما حدث له مع بطلها «عم صالح» .

• وهذه عا دج قصص لم يتغير إلا عواها فقط عندما أعيد نشرها :

• قصة «الرجل المظلي» في (الفل الأسود) هي بعينها قصة «رحلة عشرة» في (ابن العالم)

• قصة «وردة» في (في ضوء القمر) هي بعينها قصة «وردة نامت» في (ابن العالم)

• قصة «الطفل والعالم» في (الفل الأسود) هي هي قصة «شا . جا . . .» في (ابن العالم)

• قصة «في ضوء القمر» في مجموعة (في ضوء القمر) هي بعينها قصة «رحلة الأيام الأولى» في المجموعة التي تحمل هذا العنوان

• قصة «الفل الأسود» في (الفل الأسود) هي بالحرف قصة «الرعب» في (رحلة الأيام الأولى)

• قصة «لحظة ضعف» في (بحر الدوب) هي هي قصة «سباق مع القمر» في (رحلة الأيام الأولى)

• قصة «من هنا لا يعرف شمس» في (بحر الدوب) هي قصة «كوميديا في أوغريس» في (رحلة الأيام الأولى)

وأحياناً لا تكون المسافة الزمنية بين صدور المجموعة القصصية والأخرى مسافة طويلة ومع ذلك فإنه بعيد نشر ثلاثة أرباع قصص المجموعة الأولى ضمن المجموعة الثانية وقصص المجموعة الثانية «لتيفيه» بصمتها المجموعة الثالثة ، وهكذا في هذا نراه قد طاق كل ما كان يقدم عليه الرواد من أمثال محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين دون مبرر موضوعي صادق . وبلا داع في مقبول

يتجاوز العنوان كلمتين أو ثلاثاً . مبتدأ وخبر ، أو صفة وموصوف ، أو مضاف ومضاف إليه . (الرجل المثالي . الفيل الأسود ، الطعام البارد ، النهاية السعيدة)

وكل عناوين قصص عبد الله الطوشي سهلة . لا تحتاج من الكاتب عناية في تأليفها وتركيبها وبنائها . كما أنها لا تثير دهشة القارئ . أو فضوله ، أو استشرافه لما يورث إليه العنوان . عنوان مثل «الكلب عطر لطيفة»<sup>(١)</sup> يوحى بالحدث ويصرح بالشخصيات الرئيسية ، ولا يتطلب الأمر من القارئ إلا معرفة كيف تم الحدث ، والملابس التي أحاطت به . أراح الكاتب نفسه أولاً ثم قارعه من بعده . وهذه هي السعة التي اتبعها عدد كبير من كتاب القصة القصيرة المصرية . وهو في الأعجب الأعم من قصصه ، يروى بصيغة التكلم ، ويجعل الراوي هو البطل (في ضوء القمر ، الصورة ، الصيد ، هدد .. لا .. اسبار ، سبع في القصر ، الفاتوس ، النهاية السعيدة ، الرجل المثالي ، هل المقعد الرخامي ، ابتسامة الرجل المكعب ، أوجليش ، داود الصغير ، الذئب ، سباق مع القمر) وغيرها من القصص .

وه الحدث في قصصه القصيرة يقدم على أنه ثم في الماضي . وهذا هو الذي يفسر لنا استخدام الكاتب للفعل الماضي بشكل مسرف . معظم فقرات القصة تبدأ بـ (كان - كنت - كانت) ، (قال - قلت - قالت) . ومن ثم كانت الغلبة للبدايات التقليدية في قصصه . لم يتجاوز ذلك إلا عدد محدود من القصص . مثل (هل المقعد الرخامي ، إلى أين ، الأرب ، الرجل المثالي ، اللوتوسكل ، الفيل الأسود ، من منا لا يعرف شمس ، الرجل الذي ضحك) .

تبدأ القصة الأخيرة على هذا النحو : (شخص واحد فقط ، ظل جالساً إلى مكتبته الصغير في ركن الحجرة لا يتحرك ، وكأنه لم يسمع بالخبر . الخبر أن مدير المؤسسة - واسمه الأستاذ ماجد - أصيب باحتقان شديد في زوره ، فاضطر إلى الرقاد في المستشفى عدة أيام لإجراء عملية لاستئصال الورم . كان الخبر قد وصل إلى المبنى الكبير المظلل على الميدان الواسع الأخضر المستدير ، فحدث حل الفور نشاط مفاجيء فيه . الموظفون تركوا مكائيم وراحوا يلتفون شلالاً في الحجلات وحل السلام والطرقات ويلتفون : متى يزورون المدير في المستشفى وأين يلتفون قبل الزيارة . واحد فقط في كل هذه الضجة ، ظل جالساً إلى مكتبته في وجوم لا يتحرك . هو يوسف حليل . كان يوسف حليل يقول نفسه وقد أنهتته الخيرة : هل أزوره أم لا أزوره)<sup>(٢)</sup> .

الراوي ليس هو البطل . فصور التكلم لا سيطرة له هنا . الجملة الأولى تقود إلى الثانية ، والثانية تقضي إلى الثالثة ، وهكذا . والحدث يتطور أمام القارئ وليس بعيداً عنه ، وكأنه يشارك في صمعه . قلنا نجد للفعل الماضي مكاناً السيطرة التامة عنوان لقصة مسجى مع جوها العام ، منذ البداية حتى النهاية

ولا يسرى هذا الحكم على كل قصص عبد الله الطوشي لقصيرة ولكنه يصدق على قلة قليلة منها . لأنه يتعامل مع القصة القصيرة على أنها طريقة أو أسلوب ، ولا يعطيها ما هي أهل له من الصبر ، والعمارة ، والاحتفال الواجب . ولم يبيح لها من الأدوات الفنية اللازمة بنفسها

ورداً كان البعض يتصور أن من حق الكاتب (استئثار) ما يستج من قصص ، فإن لنا الحق أيضاً في أن نزعج أن الرصيد المستمر لعبد الله الطوشي قليل جداً ، في فترة طويلة جداً عوامها ربع قرن من الزمان .

ومعنى هذا أن قصصه تدور في دائرة محدودة . وأنها توقفت عند نقطة البداية ، وأن الكاتب لا يملك القدرة الفنية على الاستمرار في الإبداع المتجدد ، والخلق المبتكر ، والتطوير الدائم . فهل نصب معين التجارب والخبرات ؟ أم أن الحياة توقفت عن أن تطرح من القضايا والتحديات والصور والموضوعات ، ما يصلح لمعالجته فنياً ؟ أم إنه نوع مامن تصور القارئ في غفلة لا يهي ولا يتذكر ؟ !

واقع أن الإجابة بالنفي هي الصحيحة . وبالذات فيما يتعلق بالقارئ . إنه يقبل على قراءة القصة ليطالع حل خبرة جديدة ، وليضيف إلى تجاربه تجربة مصاعة صياغة لم يطلع عليها من قبل ، وليعيش شخصية لم يصادفها ، وليناقش فكرة لم تمرص له بواسطة هذا الكاتب أو غيره . وفيها عدا هذا ، فإنه لا شك منصرف عن القصة ، مستعد من لكاتب . فكيف يكون الحال ، إذا كانت القصة هي القصة ، بدءاً بصورتها ، ثم بدايتها ، فتشخصيتها الرئيسية ، ثم الموقف الأساسي فيها ، حتى كلمات النهاية ؟ !

وبالنظر فيما قام به عبد الله الطوشي من تغيير عناوين بعض قصصه ، فإننا نلاحظ أنه لم يوفق . إن تعديل العنوان يكون مقبولاً في حالة ما إذا كان العنوان الجديد أكثر توافقاً وانسجاماً واتساقاً مع موضوع القصة ، وهدمها ، ووحدة الأثر فيها . لكننا ننتهي أن شيئاً من هذا لا يتوفر في كل القصص التي تناولها الكاتب عناوينها بالتصغير . في حين أن العناوين الأولى هي الأكثر توفيقاً من الناحية الفنية والموضوعية . وهي أبعد من أن تكون مباشرة ، وصرخة في الإفصاح عن مضمون القصة .

أما الإصرار على نشر القصة كاملة غير منقوصة ، مع عدم تغيير عنوان ، عدداً من المرات فإنه لا يهي - في اعتقادي - إلا الرغبة في إثبات المحصور ، دون الاحتمال بأية اعتبارات فنية أو تاريخية أو موضوعية . إن عبد الله الطوشي لم يصرخ للقصة القصيرة ، كي يهي وقتاً وفكراً ومعايشة ، لكنه ورع جهده بين كتابة الرواية ، والمسرحية ، والتحقيق الصحفي ، والمقال الصحفي الأسبوعي ، وأدب الرحلات المرتبط بتلبية رغبة الصحافة أيضاً .

ورغم وصوح هيمنة النتائج الصحفي على كتاباته ، فإننا نجد أنه لم يصح لهذا الجو في اختياره عناوين قصصه ، أو عناوين مجموعاته القصصية التي أصدرها . ذلك أنه لا يهي وراء الإثارة ، وإن كانت لصحافة قد أثرت في لفته إلى حد كبير . وفي شخصيات قصصه التي اختارها . وفي بعض المواقف الطريفة التي دارت حولها القصص .

وعالياً ما يكون عنوان القصة دالاً على الشخصية المحورية فيها: إنساناً أو حيواناً أو جاداً . (الأرب ، الصورة ، الفاتوس ، اللوتوسكل ، «صغير» لعبة ، داود الصغير ، وردة) وقلما يأتي العنوان تعبيراً عن موقف ، أو حالة معينة (سبع في القصر ، هدد . لا . اسبار ، لحظة ضعف ، العطل والعالم) . ولا يظهر لديه بالعناوين المظولة . فهو يؤثر ألا

القصة ما يستلزمه . فالقصة القصيرة فن صعب . أصعب كثيراً من الرواية الطويلة . وليس شرطاً عدد المجموعات أو القصص بل ما قبله الكاتب من قصص يعطى تأثيره - في القارئ - ممتداً ، وتظل إشغالاته الفنية محصورة في «صغير الأدب»

وهذا هو الذي يجعل الناقد لقصص عبد الله الطويحي يدرك أن الكاتب لم تشغله طويلاً ضرورة البحث الشاق والمضى عن شخصيات معقدة ثرية الأبعاد ، حية ، تعيش في وجدان القارئ . ووعيه وذائكره ، دون أن تحمي . والعناية الدقيقة جداً في اختيار الموضوع الواقعي ، الذي يحسد مشكلات فعلية حقيقية يعيشها الإنسان المصري ، في ظل أوضاع وظروف معينة . والابتعاد عن تكرار العادج ، وإعادة عرض الشخصيات التي سبق تصويرها في قصص الكثيرين . وإذا انتقلنا إلى كيفية تصويره للشخصية ، فإننا نراه لا يسلط الضوء على الجانب المطلوب ، والزوايا المراد كشفها والتعقيد فيها . وإنما يعرض الشخصية بشكل مسطح ، خاطف ، مشيراً إلى بعض ملامحها الظاهرة ، التي تشترك فيها مع آلاف غيرها ، في لون العينين ، وحجم الأنف ، وقصات الوجه ، والطول ، والعرض ، وما إلى ذلك . ولا نملك إلا أن نقول كلمة شخصية تحمل فكرة معينة . أو ترمز إلى شيء ما . أو تريد أن تقول كلمة بذاتها . ولعل هذا هو السر في أنها لا نملك من القدرات ما يؤهلها لأن تظل محصورة في عقل القارئ .

وموقفه من الشخصية القصصية لا يختلف عن موقفه من الحدث . إذ ليس هناك حدث بالمعنى الدرامي . ولا ظل للصراع الذي يقوى حيوية وحرارة على القصة . وإنما نحن دائماً معه في موقف شعوري حاسم . هو فيه البداية والنهاية . تمر الشخصية من خلال ذاته . ويصور المشهد تصوير وجدانياً

ويجده هذا بصفة خاصة في القصص التي يحظى فيها الأطفال بصعب وافر . أو في تلك التي تدور حول تجارب شخصية للكاتب . فن قصة «ابن سامة الرجل الكتيب» تتوطد علاقة شعرية بين صراف محل الخردوات الصغير وبين الطفل «أصالي» . وداود الصغير طفل يعرف الوفاء ، ويصنع - أحياناً - ما يصنعه الرجال . وهذا هو سر تعاطف الكاتب معه . و«محمودة» في (في شارع السك) طفلة تؤدي لعباً بهلوانية تفوق بها الرجال الحواة . و«حاددة» في (الطفل والعالم) طفل يرتبط بفراب أسود وبدايه . و«ميشو» في «الموتوسيكل» وحيد أبويه ، يتسكك بالموتوسيكل ، وهو صبي لا يحسن القيادة ، فيصاب ، ويتمكن تصرفه حل مشاعر الأب . و«الأب الثاني» في القصة التي تحمل هذا العنوان ، معروف على أنه الصغير الذي ذهب إلى السينا وحده ، لأول مرة في حياته . و«محمدي» الطفل في (المصغور لعبة) يحب عصفور الكناري . ويحاول أبوه أن يفهمه معنى الحرية . و«إسماعيل» في (ابن العالم) صغير فرحان لأنه انتصر في ملعب الكرة وأصاب هدفين . لكن «وردة» هي الطفلة الوحيدة التي تعمل خادمة ، تشقى طوال النهار ومعظم الليل . وتتشتأ بينها وبين كتاب القراءة علاقة حب لا تنمو . وتظل تبحث فيه عن كلمات «شرشر» و«فرحان»

وإذا ما اقتضى الحال أن يتعرض الكاتب لوصف بيئة معينة أو مكان معلوم . فإننا لا نجد خصوصية لهذا المكان أو لتلك البيئة . إنه لا يجس للمكان شخصية وملاباً ولأنه يتناول هذا العنصر بسرعة وبمحة ، فإنه يصبح - هو الآخر - سطحاً لا قيمة له . إذ تشابه عنده الأماكن ، وتتحد البيئات (١٨)

أما لغة الكاتب فيها متأثرة بالأساليب الشائعة في الصحافة اليومية . وبكل ما تحمل هذه الأساليب من ثواب وعدم صحة في كثير من الأحيان . وهي لغة لا تستلزم جهداً وحناء . وهي لا تتطلب إيماناً في الاختيار والانتقاء والانتخاب ، ولا حكمة في الصياغة والترتيب . ولا استحضاراً ومثلاً للتراث اللغوي والفني

والناظر في قصص عبد الله الطويحي ، لا يستطيع الزعم بأن له لغة خاصة ، أو أن له أسلوباً متميزاً ، ومفردات خاصة ، ومعجماً فنياً معيناً . إنه متأثر بلغة العامة ، وبطريقتهم في الوصف والقص . وما يجري على الألسنة ينقله إلى القصة . ويبدو أنه يكتب القصة القصيرة على النحو الذي به يتكلم ويتحدث في حياته اليومية .

يقول : (كانت داخلة على التاسعة عشرة من عمرها) (كان الليل ينزل علينا) ، (وزمان القمر طالع هناك) . (لهجة ونحن في وسط الكلام) ، (يا ما سمعنا من قبل . ويا ما جرحنا قلبى بالليل وبالهار) ، (وأنا الحمر يشلى بأشباح الرجال) ، (تقاطع وجهه الأملس الأبيض ملاحظة) ، (بالها من فرحة ، بحال ، ولحت أى شعار إطفاء هذه الفرحة) .

إن سعيه وراء المثالي لدى الناس ، والمذائع في صحفيات المجلات والصحف ، جعله لا يجد النظر طويلاً فيها يكتب . ولا يتأمل عباراته . ولا يتقن ألفاظه . ولا يمانى قبل صياغة الجملة . وقد دفعه هذا - من ناحية أخرى - إلى أن يحشر بعض الكلمات والألفاظ العامية في ثنايا السرد . ويشعر القارئ أن مثل هذا الألفاظ جاءت لغير ضرورة فنية . وأنها وصحت حكماً كما افترق . دون أن تكون مقصودة ومهذبة نحو غاية فنية أو موضوعية .

ولا يحتاج القارئ إلى لفظة وذكاء ، لكي يدرك أن هذا الكاتب لا يستخدم من حروف المعطف خبر «الواو» . ولا يخرج حروف الجر عن حرف واحد هو «هل» وأدوات التشبيه عنده محصورة في «الكاف» وهو مولع بالاكثار من الصفات والتعريف ، ووصفها وصفاً يعصها إلى جانب البعض ، بلا دواع : خفية أو أخلاقية أو نفسية أو ماشاء ذلك مما قد يضيق على الحدث أو الشخصية أو الموقف أبعاداً جديدة تكون لازمة وحمية وغير ضارة أو هادمة للبناء العام للقصة القصيرة . إن القصة القصيرة كالفصيلة الشعرية تماماً لا تسمح بكلمة زائدة . ولا يجوز فضولي يبعث على عدم السباح بوحدة الأثر والانقطاع المراد والأمثلة على ما تقول كثيرة في قصص عبد الله الطويحي . وكأننا ماأشرنا إليه من أدوات يكثر استخدامها في كل قصة من قصصه ، يعتبر علامات أساسية يحرص عليها . تعد كل واحدة لازمة من بوارمه الحتمية .

## ٢ - سليمان فياض

هناك ثلاثة من الكتاب ، يمثلون جيلاً واحداً ، أشرهم على الخمسين من العمر وربما تجاوزها بعضهم تشابه ظروف حياتهم إلى حد بعيد من حيث النشأة ، والأصول الطبقية ، ومحالات العمل ، والنشاط الثقافي العام . عاشوا - ثلاثتهم - قصايا الواقع العربي بشكل عام . شغلهم هموم الإنسان المصري البسيط ، في حياته اليومية المضطربة والحافلة بالمشاكل .

ارتبطوا بالقرية المصرية وبالريف المصري : وجدانياً وفكرياً وروحياً . فثلاثتهم يتسبب إليه ، ويتردد عليه ، ويعرف كل جرئية فيه ، ويسعى إلى تعرية عبويه كي يدفع إلى تغيير واقعهم إلى واقع أفضل . يتناوذه أحلامهم بحدية وصرامة وحدة . يعالجها الثاني بشيء من الفكر والحدود ويعرضها الثالث بكثير من الشغافية والعاطفية .

أما هؤلاء الثلاثة فهم سليمان فياض ، ومحمد أبو المعاطي أبو النجا ، ولطريق منيب . تجمع بينهم كذلك دراسة تخصصية لغة العربية . درسها الأول في المعاهد الأزهرية . وتعلمها الثاني في كلية دار العلوم . وتخرج لها الثالث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة . عمل الأول بتدريس اللغة العربية في المدارس الثانوية . وكذلك فعل الثاني بعض الوقت ، ثم مال إلى التحق محرراً بمجمع اللغة العربية ، حتى لا يترك دائرتها . في حين ارتبط الثالث بالصحافة .

وعلى هذا فإن الثقافة العربية هي الأساس الأول الذي ينطلقون منه ، إذ هي القاعدة الثابتة التي يستندون إليها . وهي تبدو متصلة ومتحركة في عقل ووجدان سليمان فياض ، مما يجد له إمكاناً في قصصه القصيرة في حين أن طارق منيب استطاع أن يضيف إليها ثقافة إنجليزية منذ ١٩٧٣ . فقد اضطره مرضه إلى البقاء في لندن حيث العلاج الدائم . ولتجاوز الهمة ، كان لزاماً أن يشغل بكل ما يحيط به هناك ، ويحصد ما يصل بالفكر والفن والأدب ، ويأحدث التجارب والأشكال الأدبية الأوربية . وقد كتبنا عنه قصصاً تتلون قصصه لقصيرة وتصطبغ بصممة خاصة<sup>(١٢)</sup> . لذا ، فإننا سوف نقف عند رجليه

ويعتبر سليمان فياض أسبق الثلاثة إلى الشكوى من نظم الواقع عليه ، من قبح النقد والنقاد ، والخدمة ، والدراسات الأكاديمية وتعلمه الوحيد من بينهم الذي أقام في حديث عن تجربته لأدبية ، بإطناب شديد ، متناولاً جيله كله ، وتأثره بالأجيال السابقة ، ودوره بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة . مسلطاً الضوء على القصة القصيرة خاصة<sup>(١٣)</sup>

وهو أشد هؤلاء الكتاب حرصاً على إظهار فكره النقدي ، وبطوره الواقعية ، ونقده الجريء ، ورقصه لكل مظهر التحلف ، ولأسبابه ولعله - بذلك - أصبح أوسعهم حركة ووجوداً في صميم الثقافة العربية المعاصرة . لاتصاله المستمر بالمتخمين العرب ، ولشره قصصه في مجالات الأدبية العربية . ثم إصداره مؤلفاته عن دور تشرعية . فقد صدرت له

يقول : (حائراً ومسكيناً ومجهداً) ، (فوهة دائرية وخبيقة ومسدودة) ، (نظرة باسمة وشاردة) ، (ينظر إلينا في صمت وشموخ واستكثار) ، (مظلم ولاحم السواد) ، (خنة غريبة وقاطعة ومرهوبة) ، (لطيفة وحلوة ومنعشة) ، (صورة غريبة وواضحة) ، (كل وجهه أسمر وخشنا وكبير العظام)<sup>(١٤)</sup> ، (كل ذلك كان باقياً وأجمل) ، (يتأن وعلى مهل) ، (كانت يومها صيفاً وحرّاً)<sup>(١٥)</sup> ، (خفية رقيقة ودقيقة ومددشة)<sup>(١٦)</sup> .

وبالنسبة لحرف الجر «على» يقول : (استندت برأسها الصغير على حائط المطبخ) ، (كان مرسوماً على الصفحة أرب) ، (الابتسامة التي تطل من على وجهه) ، (يود أن يقوم من على مقعده) ، (بعض من على مقعده) ، (بهم بالهوى من على مقعده) ، (وقفت على السكة الزراعية) ، (التحوم على صفحة السماء) ، (الخطوات الباقية على باب بيتي) ، (حلقات السر على الأجوان) ، (قالت والاستراب على وجهها) ، (يتأدى على شيخ الحضر وعلى الحضراء)<sup>(١٧)</sup>

هذا هو الاستعمال الدائم والعاثي للحرف «على» في كل قصصه . وهو لا يتحلى عنه . لدرجة أنه يجمع بينه وبين الحرف «من» أو غيره ، بلا مبرر على الإطلاق .

كذلك الحال بالنسبة لأداة التشبيه «الكاف» . وليس ثمة ما يدعو إلى إرهاق القاريء بالأمتعة العزيرة .

وأخيراً فإن قصصه القصيرة تعلن أنه لم يحرر عن الاستمالة بتضيق الفنون الحديثة كالسينما والإذاعة والتلفزيون . ولم يقدم على التجريب ، أو محاولة استحداث شكل جديد للقصة القصيرة . كما أنه لم يستعد من التراث الشعبي ، والأساطير ، وعلم التنجس . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن عبد الله الطوسي لم يصف إلى القصة القصيرة المصرية شيئاً في البناء والتزجيب وأسلوب السرد والوصف وفي إدارة الحوار ، وفي الصورة والتشكيل ، وفي رسم الشخصية وتحريكها ، وفي انتقاء الحدث الدرامي .

وكان المتوقع منه أن يساعد على إثراء مضمون القصة القصيرة ، بالإقدام على انتخاب موضوعات جديدة مبتكرة ، وعرضها من زاوية جديدة ، ومن خلال رؤية نافذة . لكن هذا الجانب - أيضاً - لم يتحقق بشكل أو بآخر . كما تقول ذلك القصص نفسها . وإنما نلبي تأكيد - بالفعل لا بالقوة - هو أنه أكتفى بأن يحشد قصصه القصيرة بالتأني والتفرد . ورضى لها وله أن يدور في نفس الحلقة التي دارت فيها قصص كثيرة ، قليلة القيمة ، فاقدة التأثير . صدرت من كتاب سقوه وآخرين عاصروه .

مهل كان طبعياً - إذن - موقف النقد الأدبي الحديث منه ؟ لا أظن ذلك صحيحاً . فقد كان لزاماً أن تعرض قصصه القصيرة على بساط البحث ، ثم التحليل ، فالنقد والحكم . بدلاً من الإغفال التام ، أو إطلاق الأحكام بعمومية وقطعية لاتقبل الجدل والمناقشة . وبخاصة أن عبد الله الطوسي واحد من المشتغلين بالحياة الثقافية والمهتمين بعمومها ويذكر اسمه - دائماً - في مقدمة هذا الطائور الطويل من كتاب القصة القصيرة المصرية المصنوع .

يدرس على سبيل المثال وكلاهما كتب في فترة واحدة لكن بمزيج كل منهما للقصة القصيرة يختلف عن مفهوم الآخر

وقد يبدو لنا هذا ، أنا لم يثر على ظلال لتأثير سبيل قياس - ف - في الكتاب الشباب الذين طفقوا يكتبون في السبيل والقصصيات

ويمكن لنا أن نضع أيلينا - علي بعض الملامح كانت في قصصه القصيرة ، ويظهر أنه كان متشبهاً بترعرها في كل قصة . كما لاحظت روث عند عبد الله الطوشي - مما يحلو بنا إلى الاعتقاد بأنها تشكل قصوره لأسس بناء القصة القصيرة ، وبما يعود بنا إلى ملامح القصة في الأربعينات ، ويتخلف عن قصة السبيليات وما بعدها .

فالفقه عنده أقرب إلى أن تكون غاية . لديه انبهار عظيم باللغة العربية القصصية ، وروفيو - وبها - وبرادفانيا ، ورمساتها . ودخل إليها قصصه بحسباً بأن الكاتب يؤمن بأن الظاهر البراهة في اللغة . أمر لازم للكاتب اللطيف . ومن ثم فإنه حشد القصة بأكثر قدر مستطاع من المترادفات ، والتشبيات ، والصور ، والأحوال ، والتعبير ، والألفاظ التي لم تعد متداولة تعد في نظر سليمان فياض مهمة يلزم ألا يفهم الكاتب في أدبه ولا فرق عنده بين أن يكون ذلك أثناء الوصف والسرود والتحليل ، أو في الحوار

وشعته باللغة إلى هذا الحد ، يدفع القارئ دفعا إلى الانصراف للمجمل كمنقطع عن الفكرة المحورية أو الموضوع الرئيسي للنفس . مما يجعله كاتباً غير جوهري . والكاتب الذي لا يستند إلى جمهور قارئ . لن يجد صدق ولا تأثيراً لكتابات . وخاصة إذا كان من بين أهدافه أن يعمل على توعية الجماهير ، وأن يقود - بفنه - للعمل على تغيير واقعها .

ومن الملاحظ أن سليمان فياض لم ينشر قصصه إلا في المجلات الأدبية المتخصصة . وهي المجلات التي يقرؤها عدد قليل من المهتمين بأمور الثقافة والأدب . ومعظمها نشر في مجلة « الآداب » اللبنانية و« الهدى » و« الأفلام المرافقة » و« الكاتب » و« الهلال » ثم « الفكر المعاصر »<sup>(١٥)</sup> وهذا أمر له دلالة . إذ أنا لم نقرأ له قصصاً قصيرة في صحيفة يومية على سبيل المثال .

والسؤال هنا متعلق باللغة أولاً ، ثم بما سوف نتعرض له من طول قصصه الذي لا يتناسب إلا مع المجلات الخاصة

والانصراف الزائد إلى « اللغة » كمنة . يجعله أسير بعض الصور والتعبيرات والألفاظ . كما يوضح في تكرر : من وقع حرسه على أن تكون له معرقاته

إيه - على سبيل المثال - يكثُر من استخدام البحر مبداءه ( الطريق الزراعي الواسع للتراب الرطب ) ، ( حصاره المحجور السفلى الأعمى الموعب ) ، ( مياهه الساكنة المعينة الممتعة ) ، ( الحو نردى الغائم للقصبة ) ، ( شمس لينة دجاجة صر القصة )<sup>(١٦)</sup>

كذلك بين « الأحوال » برص رص . بعيداً عن حركة شخصية وانفعالها ( ظناً ، متوذاً . وعصياً ) . ( كنية ، عاتفا



مجموعتان قصصيتان عن مصر ، وثلاث مجموعات عن بيروت ، ورواية ثم مجموعة قصصية عن العراق

(١) « عطشان بأصبايا » القاهرة ١٩٦١ .

(٢) « وبعدها الطوفان » - القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) « أحزان حزنوك » بيروت ١٩٦٩ .

(٤) « العيون » - بيروت ١٩٧٢ .

(٥) « زمن الصمت والظباب » بيروت ١٩٧٤ .

(٦) « الأصوات » - رواية - بغداد ١٩٧٢ .

(٧) « الصورة والظل » مجموعة - بغداد ١٩٧٦ .

وتذكرنا دراسة قصص سليمان فياض القصيرة . كما كنا نأمله على رواد هذا الفن من مآخذ ، تجاورها قصص الشباب ، وبعض كبار الكتاب ممن طوروا أدوانهم الفنية . ورغم أنه قرأ تراثنا القصص القديم والحديث ، فإننا لا نظفر لديه بما يفيد أنه استمداد من الأخطاء الفنية وطلحات التي تسربت إليه . كما أنه لم يفكر في تجاوز ما كان يقدمه يوسف



ومتحاشاً) ، (تراجعت صعيدة ، ومرتفعة منسمة معزجة) ، (وق  
صوته في المشي رقيقاً ، رقيقاً ، عالياً) <sup>(١٧)</sup> ، وهذه الشواهد من  
مجموعة قصصية متآخرة . تحمل ملامح تطور كبير . أما قصص مجموعاته  
السابقة ، فإنها حافلة بالأدلة والنماذج

ويلفت نظر الدارس لقصصه استخدام الكاتب للفعل (أقوى) في  
أغلب قصصه للدلالة على أن الشخصية تجلس بطريقة معينة . وكان كل  
الناس يجلسون على هذا النحو . (وأقوى) إقواء في (المصباح للمير) :  
(السنن ألبه بالأرض ونصب ساقه ووضع يديه على الأرض كما يقى  
لكلب) <sup>(١٨)</sup>

تقرأ هذا الفعل في صيغة الماضي ، وأخرى في صيغة المضارع ،  
منسوبة إلى الغالب أو إلى المتكلم (صفحة ٦٠٥ قصة «الإنسان  
والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزينان» ١٩٦٩ - ص ٢١ قصة  
«الغزوة الواحدة بعد الألف» ، ٦٧ ، ٧١ قصة «التهمة» - صفحة  
١٠٥ ، قصة «الأحده» مجموعة «العيون» ١٩٧٢ ، ص ١١٤ قصة  
«صرخة في واد» مجموعة «زمن الصمت والفضاب» ١٩٧٤)

وكما تقى الشخص فأنها ترم شعاعها . إذ إنك واجد الفعل «زوم»  
كثيراً <sup>(١٩)</sup> . وتكرر على أسنانه (كازاً على أسنانه ص ١٠١) «وبعدنا  
الطوفان» - كز صلاح على أسنانه ص ٥٦ «أحزان حزينان» - وهي  
تكرر على أسنانه ص ١١٦ «العيون» - كز للمير على أسنانه ص ١٣٢  
«وبعدنا الطوفان» .

وأنت لن تتفاجأ حين تجد معظم الشخص في صورة واحدة : زم  
الشفني ، كز الأسنان ، الإقواء . وكذا السيرة محبة القامة ، ودانما اليدان  
مقفودتان خلف الظهر : (سار يحيى القامة ويدها مقفودتان خلف  
ظهره - «وبعدنا الطوفان» - مقفود الكفني وراء ظهره - ص ١٩  
«زمن الصمت والفضاب» - يدها مقفودتان خلف ظهره ص ١٨  
«أحزان حزينان» - شبك يديه خلف ظهره - ص ٩  
«العيون» - يحيى الكفني ص ١٤٦ «وبعدنا الطوفان» - يحيى القامة  
ص ١٨ «أحزان حزينان» .

والإنسان عندما يجلس فإنما يجتفن ركبته بساعديه <sup>(٢٠)</sup> أو يجتفن  
ساقه بكتفه <sup>(٢١)</sup> وهي صور ثابتة لأوضاع تجدد عندها حركة  
الشخص .

ولأملك دليلاً على تكراره لفعل واحد عشرات المرات في القصة  
الواحدة ، ولأربع مرات في الفقرة الواحدة ، وأحياناً في الجملة  
الواحدة ، إلا ما أورده هنا متعلقاً بالفعل «فكر» - بمكره . إن أي  
متخصص مشتمل باللغة سوف يمل تكرار استخدام فعل واحد بهذه  
الكثرة المسرفة . وطبعاً أن يفت ذلك نظر القارئ البادئ أو المختص  
غير المتخصص .

في قصة واحدة هي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» من مجموعة  
(العيون) تجده يستخدم الفعل على هذا النحو ص ٣٣ : (فكر عندئذ  
أنه يفكر في نفسه) .

وفي صفحة ٤٢ (فكر حسن ملياً . فكر أن خاله) . وفي صفحة ٥٢  
(فكر أنه خائف لأنه وحيد ، فكر أنه قال اليوم كلاماً ما كان ينبغي له أن  
يقوله . فكر أن النادي إذا كان للطلبة قضية) . وفي صفحة ٥٤ (فكر أن  
خاله آخراً من يعلم الآن) ، وفي صفحة ٥٦ (فكر أنه لم يعد يجلس هذا  
البن . فكر أنه لابد أن يتوقف الآن . فكر هذه هي غروته الأولى . فكر  
على المظلة سيجد عم عزيز) . اثنا عشرة مرة في القصة الواحدة .

وفي قصة «العيون» من ذات المجموعة : صفحة ٧٠ (فكر أنه سيرقد  
بهم خدماً أو بعد غد) وفي صفحة ٧١ (فكر أن الموت قد غفر له في  
نفسه كل ما كان يسيها) . وفي صفحة ٧٣ (فكر أن يكتب الآن الأرض  
لها) . وفي صفحة ٧ (فكر أن يخرج الآن إلى رأس الحارة) .

وفي قصة «التهمة» من نفس المجموعة ، صفحة ٨١ (فكر أنه  
لا يشعر برغبة في القراءة للكتب المقررة) . و صفحة ٨٤ (فكر أن هذه  
السكين مخزنة ومدمرة) ، (فكر ربما استقرت في روضي) و صفحة ٨٥  
(فكر وهو يتأمل ، فكر أن حاله مقلق . فكر أن يجد يده ويرى ما به .  
فكر أن يأخذ ورقة مالية كبيرة) . و صفحة ٨٩ (فكر : ما كان ينبغي أن  
يذكر هذا أيضاً . فكر : لكن المرأة رأته) و صفحة ٩٠ (فكر : لم لا  
يذكر للتناوي هذه الحقيقة) . و صفحة ١١٩ (فكرت أن غرقت هذه  
في قلب البيت تماماً) ، (فكرت أن لاقية لكل ما تمسكه القرية)  
و صفحة ١٤٧ (فكر أنه بدلاً من هذه الدعشة في وجوههم كانوا  
سينسبون أفكاره ما يزال ابنهم الشجاع) خمس عشرة مرة . وعلى هذا  
النحو نجد هذا الفعل في قصة واحدة هي قصة «في زماننا» ضمن  
مجموعة [ «زمن الصمت والفضاب» ] . وعلى سبيل المثال : فإنك لن  
تفاجأ حين تقرأ هذا الفعل في صفحات ٦ ، ٧ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ،  
١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ثلاثاً وعشرين مرة . ثم أرجو أن  
تتأمل نفس المجموعة صفحات ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ، ٢٩ ،  
١٠٠ <sup>(٢٢)</sup>

لأظن أن هذه الشواهد في حاجة إلى تعليق . وإن كنت أعتذر عن  
كثرة ما استشهدت به . وإذا كان القارئ يشعر بضيق من مجرد ذكر هذه  
النماذج ، لما بالنائب وهو يطالعها في حمل فني ، لكاتب يملك ناصية  
اللغة ، كان بإمكانه حذف هذا الفعل تماماً دون أن يحدث أي خلل في  
المعنى ، وعند الضرورة القصوى - وهي خبر واردة ولا احتمال  
لوقوعها - يستطيع الكاتب المطابق استخدام البديل ، بالسمة ، أو  
بالحركة ، أو بالإيماء ، أو بالإشارة ، أو بالصورة أو بغير ذلك من  
الأعمال التي لا تخلو منها اللغة العربية .

إن الغزارة التي تلتقي بها الفعل «فكر» ، فضلاً عن الإكثار من  
النحو ، والأحوال ، وتثبيت حركة الشخصية ، كانت جميعاً نورة  
اهتمام القارئ . إذ يجد القارئ نفسه مشغولاً بتتبع هذه لفظة أو ذلك  
الحال أو الأعداد التي وصل إليها هذا الفعل . واسعة أداة حيوية في  
القصة القصيرة . وإذا كان الكاتب مطالباً بأن يكون راده اللغوي  
وفيراً ، فإنه لابد أن يحاسب حساباً عسيراً عن كيفية استخدامه لهذه  
الثروة ، وحسن تعامله معها .

وتحتل الجزئيات الصغيرة والتفصيلات الكثيرة جانباً ملحوظاً في قصص سليمان قبايض . سواء أكان ذلك متعمداً باستطراده في ذكر أشياء جرتية عن حياة وعلاقات وأخلاقيات شخصيات ثانوية لاتمثل المحور الأساسي في القصة (وهو ما نجد مثلاً في قصة «الإنسان والأرض والموت» مجموعة «أحزان حزينان» ص ٤١ ، وحديثه عن أبناء الليل وسنوكهم ١ . قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» مجموعة «العبون» ص ٢٨) . أو يتعمد توافه الأمور الخاصة بالشخصية المحورية ، والتي تترك أن لا علاقة لها بالخيط الواحد المؤثر في القصة . ففي قصة «التهمة» يشغل صفحة كاملة من القطع الكبير بما لا يزيد ولا ينقص وجدان القارئ ، عن كيفية ربط الهامة ، وحجتها ، وتسويتها ، وتنظيمها<sup>(٢٣)</sup> وفي قصة «الغضب» ينفذ طويلاً مع الشخصية مد لحظة يقظتها في الصباح . ويتم بابتساح عن مصابون ، وذوات اخلافة ، والوقوف أمام المرأة ، ودخول المطبخ ، وإعداد الشاي ، وماشابه ذلك . وقد يعجب إذ يظل سري هذه الجزئيات لأربع صفحات كاملة من القطع الكبير<sup>(٢٤)</sup>

ومعروف أن كل كلمة يستعملها في القصة القصيرة محسوبة عليه . وأن التفاصيل يجب أن تترك هي الأخرى إلى الهدف الرئيس للقصة . وكل فقرة يلزم فيها أن تقدم ترتبط بالخيط العام الذي يشد القصة في وحدة الأثر والانطباع . ولأن القصة القصيرة مركزة ومكثفة ، فإنها تتطلب عناية فائقة خاصة في كل تفاصيل إنشائها . يجب حذف كل «مشتور» والاستطراد ، والإطناب . وهذه المهمة هنا أهم منها في الرواية .

توجد جزئيات خاصة بوصف المكان . كالوصف الطويل للمحطة في قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» ضمن مجموعة «العبون» ، ثم وصف الطريق الذي تسير به لشخصية بكل ما يحيط بالمكان . وكلما الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة تصل بعرفة الضيافة ، وقاعة الفرس<sup>(٢٥)</sup> وفي قصة «الأحد» من قصص نفس المجموعة ، نقرأ له وصفاً ميكانيكياً للقرية بيوتها ، شوارعها ، غربها ، مقابرها<sup>(٢٦)</sup> أما مجموعاته المتضمنة تاريخياً فهي محشوة بذلك . يأتي - بعد ذلك - احتمالاً بمناسبة الطبيعة . وهو مسمح فائق فيه الرومانسيين الذين كانوا يحرصون على وصفها ، والتركيز عليها . إنه يلتقط كل نامة فيها . ويحصى كل عنصر من عناصرها . وقد أتبعته في هذه الفرصة مرات ومرات ، لأن هدفاً وافرأ من قصصه دار حول الريف ، وفي القرية المصرية . والحق أن موقعه منها لم يكن كموقف الرومانسيين . الرؤية مختلفة ، وأسباب علبها في قصصهم تتباين - طبيعة الخان - عن مبررات وجودها في قصصه . هو كاتب واقعي ، ينظر إليها على أنها كيان مادي خارجي ، ينبغي أن يكون له تجسده في المس .

نكر الموقف المتعصب - فكرياً وعقدياً وضياً - بقمان في مرق واحد ، إذا ما أسرف كاتب القصة القصيرة في الوعوف إراء الطبيعة ، بالشكل الذي يشغل كامل القصة ، ويحول دون استمرار تيار شعوري ووجداني وفكري واحد

فهنا نلاحظ وصفاً دقيقاً مطولاً للأشجار والأنهار والطيور («زمن الصمت والغضب» ص ١٠٨) والبرد ، والرحد ، والعاصفة ، والإعصار («أحزان حزينان» ص ٥٧) ، واليوم ، والصدوح ، والقطط ، والنحيل ، والخفافيش («العبون» ص ١٥) ، وأشجار الكاريتو النهرى التي وضعها في ثلاث صفحات من القطع الكبير («زمن الصمت والغضب» صفحات ٢٠٩ ، ١١٠ ، ١١١) .

ولا تفارق قصصه صورة سر النيل ، إذ لا تخلو منها قصته . كذلك ثبت لديه صورة المعبر الصغير ، أو الكوري الصيق ، الذي يرتبط بين مزارع القرية وبيوتها ، أو بين قرنين متجاورتين (وبعدنا الطوفان ، الغريب ، جناح استقبال النساء ، رغبة البنانوهي) .

وتسحب رغبة التكليس والإكثار على تعامله مع الشخصيات في القصة القصيرة . ذلك أننا نلتقي في كل قصة بعدد لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة - دون أن تكون هناك حاجة حقيقية ، فنية أو موضوعية . فالتعيش في قصة «وبعدنا الطوفان» مع علي ، وروجنه ، وممدوح ، وأبيه ، ومنسى ، والشيخ بطلون ، والحاج وجب . بينما مركز الاهتمام هو «علي» محور الحدث . وفي قصة «الغريب» نلتقي بالغريب ، وعلي ، وأمين ، ومحمود . وفي قصة «الغزوة الواحدة بعد الألف» يتوسط العقدة بحسن تواجه : حسن ، ورشاد ، ومحمد بن مصطفى ، وحافظ ، وحال البطلي الذي استغرق وصفه صفحة كاملة ، والشيخ حسين ، والشيخ أحمد ، والشيخ موسى ، والشيخ يوسف ، والشيخ مكس . وهو يتأمل الشخصية من الخارج ، ويتعامل مع ملاحظها الظاهرة ، في أغرب الأحيان . بل إن دقته في الوصف المادي للشخصية ، تبلغ حداً يجعله يُبين نوع التسج الذي صنع منه الثوب الذي ترتديه الشخصية : (قال الشيخ حسن المعم على ثوب بلدي من القيل . قال الشيخ أحمد للطيرش على ثوب بلدي من الكشمير . قال الشيخ موسى المعم أيضا على ثوب بلدي من القيل . قال الشيخ مكس الذي يضع على رأسه فليد . نهض الشيخ يوسف بطايقته الزينة)<sup>(٢٧)</sup> . إنه يذكرنا بنقطة المنفلوطي ومحمد عبد الحليم عبد الله وطريقتهما في الوصف . بيد أن الشيء اللافت للنظر ، أنه يؤلف أسماء الشخصيات تأليفاً بتلام مع القضية المطروحة في القصة : كالغريب ، والبري ، ولبنانوهي . وأنه لا يحمل أسماء شخصوة عناوين لقصصه أو لمجموعاته القصصية . اللهم إلا قصة «الغريب» التي يحمل المثل فيها نفس الاسم . وغالباً ما تأتي عناوين القصص تعبيراً عن حالة ، أو عن فعل ما ، أو عن موقف حاضري أو مستقبلي : (وبعدنا الطوفان - عطشان بأصبايا - العودة إلى البيت - الصوت والصمت - صرخة في واد - زيارة في الليل - أحزان حزينان - الغضب - عندما يلد الرجال)

ومما يذكر له أنه يوفق في انتقاء عناوين مجموعاته القصصية ، بحيث يلتقي عنوان المجموعة مع مضمون القصص فيها . أو على الأقل ، مع المناخ العام الذي يسود معظمها . وليس شرطاً أن يكون عنوان المجموعة عنوان إحدى قصصها . مثل «زمن الصمت والغضب» ووجدت بالذكر أن قصصها الخمس تعطينا هذا الانطباع . وكذلك الحال بالنسبة لعناوين مجموعاته : «وبعدنا الطوفان» ، و «أحزان حزينان» و «العبون»

وإسم أي مـ - يخاص - يركب حركة النحر من حوله ، وبض  
الحائض أي الذي يرجع اللاهث - ويرجع أن الارتفاع الخائر - والانطلاق  
المعنى المحذوف نحو الآية - أنهم ما وصف به القصة القصيرة ، فلما نلاحظ  
أي الكتاب لأيقم وزناً شدة الاختصاص ولا تصرف القارىء المعاصر ،  
ولا الطبيعة الصريح المندرج

[illegible]

تتأسس في البداية بـاء موحدة بالذات . بالفتح فـرس . والعلية . كان  
 ذاماً في ياء الله هذه النتيجة

لذا فإننا في المصحح نرى أنه مهما أصلاً نكتبه الرواية القصيرة .  
في المصحح المصلي المعاصر . في صورة النسخة القصيرة بعيد عن  
مفهومها التاريخي . وهي في المعاصرة

من إنا ذهب إلى الاعتقاد بأن "أرو" من أمثال محمود ماهر لاسيما  
 وأما بـ شيرى سميد ونهى حق ومحمود فبغير كتابا أقرب إلى فهم معنى  
 أن كورب القصة قصيرة ونحو لاستند إلى ذلك إلى الطول  
 من إنا ماله شعرا مبروريا في ذلك ما سمع به حركة الحياة وديسا -  
 بمسائل الإلهام المتناهي . وكنا جمع في الاعتبار : الشيعة ،  
 والتناسب ، التخليد ، التركيب ، وإحكام البناء ، ودقة الربط بين  
 الأقسام ، وإضافه فسر من بهارات ينفهم الكتاب المتدنى

١٢٠ - ثم رأته في حبس يتجسس طولاً مالا يثق وما فيه النصبة المتصورة  
 ١٢١ - ربيعة الطوفان، في ٢٤ من رجب، ١٢٧٠ هـ - وقصة  
 والمصورة والفضل، في ٢٤ من رجب، ١٢٧٠ هـ - صحيح، في ٢٤  
 من ١٢٧٠ هـ - وكل الموت يربيه، في ٢٤ من ١٢٧٠ هـ - في ٢٤ من ١٢٧٠ هـ  
 من ١٢٧٠ هـ - والإيمان والارض والموت، في ٢٧ من من القطع الأخير

لقد كتب سليمان فياض معظم قصصه في السبعينات والثمانينات الأولى مجموعاته تصدر في ١٩٦٦ . على أنها ظهرت مع ظهور الأدب النضال في عصر حجم القصة القصيرة . النوع بالشكل التي كان خصية في سب كل العوامل والملاسات التي صاحب مشرق قصصه .  
علايكه . عدد هائل من الكتب ، يحتوي قيات مختلفة . رومان  
سبانية في كتابه قصة القصة ، كل من خلال منطقته الفكرية وعقله  
التي يرمز إلى . ومن ثم كانت العيوب النفسية محسنة حد . بعض ، كما  
كانت جواب القوة قصة مشرقة حد البعض الآخر . كما أنه عالج قضايا  
سنة . أن عولمت ، عدد سعد مكاوي ولطفي الحزلي وعبد الرحمن  
الشرقاوي وأحمد رشدي صانع وصالح حافظ . ناهيك عن يوسف  
بدريس في (أرض لباني) و(جمهورية فرحات) و(الندوة) ومحمد

### ٣ - محمد أبو العاطي أبو النجا :

يظل محمد أبو العاطي أبو النجا حريصاً على الاحتفاظ بتوازنه الفكري بين التيارات ولوجات المتلازمة وفيه الرؤية وسط ركاز من اللا خلق والملاقم . ويرؤيته الموضوعية لواقع الحياة في مجتمعه ، في ظل مناخ ثقافي معاً بأدعيات البطولة والزعامات ممن لا يحسنون إلا الكلام . معتمداً في هذا على أصالة فنية ، ومعرفة جيدة بالثرث ، وحرص على تحسس نص الواقع الحى . فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار ، راح يتقن من تاريخنا النضالي شخصية ثائرة ، يكتب عب عملاً فنياً حين أصدر رواية في جزئين (العودة إلى النسي) عن حياة عبد الله القديم وكفاحه . وإذا رغب في أن يقول رأيه فيما يتعلق بالمرحلة الأولى من ثورة ١٩٥٦ ، وانكسارات تلك الفترة على واقع الحياة في ريفنا المصرى ، كتب رواية «محمد مهنول» التي نشر الجزء الأول منها في ديسمبر ١٩٧٤

ولم تكن تصدر له رواية أو مجموعة قصصية ، إلا وتتناولها الأفلام في الصحف اليومية ، وفي المجلات الأسبوعية ، بالمقد والتحليل . وما أكثر ما كتب عن روايته «العودة إلى النسي» . معنى هذا أنه أقل كتاب هذه الحلقة إغفالاً وإهمالاً وله :

- (١) «فتاة في المدينة» . ١٩٦٠
- (٢) «الأبشامة الغامضة» ١٩٦٣ .
- (٣) «الناس والحب» ١٩٦٦ .
- (٤) «الوهم والحقيقة» ١٩٧٤ .
- (٥) «الزعيم» ١٩٨١

وليس من شك في أنه أفاد بما كتب به بعد صدور مجموعته الأولى

من حيث الطول النسبي الذى سمحت به قصصه . وسيطرة الفكرة سيطرة تامة . إذ كان الاعتماد عليها بصفة أساسية ثابتة . ومحاولة تدعيم الفكرة المردة بعناصر متعددة وجزئيات كثيرة . وقد أفقد هذا قصصه الحيوية والحرارة والتدفق . ومع غلبة الجدل المنطري ومناقشات المنطقية الفلسفية ، يخفى الصراع الدرامى . ولما كان صوت المفكر العاقل العالم بكل شيء هو الأعلى نبرة فإن «الحوار» بمفهومه النسي ، ابدى يساعد على فهم الشخصية ، ومعرفة أبعادها النفسية والمكرية والاجتماعية ، ودورها في الحدث ، لم يكن له وجود في قصصه تلك . حاول الكاتب إعادة النظر فيما كتب . وبدأ بخطوات متقدمة . وأصبح تعامله مع «الشكل» النسي يحظى بيزيد عنايته . واستبدل بوحدة «الفكرة» وحدة «الشعور» والانطباع ، وبالطول المسرف القصير المناسب المحتسب . ولم يعد ينظر إلى الشخصية على أنها تمثل «مكرا» ، وإنما تعمقها من الداخل ، لأنها واقع موجود ، وليست اختراعاً ثقبياً ، للاستفادة منه واحتل الحوار مكانه اللائق في البناء النسي للقصص القصيرة عنه . وتنوعت الخبرة ، وارتطفت بالشخصية ، على اعتبار أنها جزء من كل . كما استندت إلى التجربة العامة التي يطرحها المجتمع ، في زمانه ، ومتحمة شجرة الكاتب .

حواره في هذه القصة قصيرة ، متدبب ، هادف ، كلفته سهولة . جعل السرد قصيرة ، لا يروق أنسابها لفظ حوشى هنا أو هناك . بدايات فقره تبدو على هذا النحو . (استندت هذه الصفحة - تركت حين المصنوع على يد - وجل مفرغاً - تراجع إلى الخلف محتماً بوليفه - كما عن الشدو - رفعت حين المصنوع إلى أعلى اليد - عبرت نظره إلى المعصم ، فالساعد ، فالعصه . تسلفت الكف فالتقى ...) (٣٠) وهكذا يحاول اختيار بدايات جملة ، وفقره .

لما قصة «العرية الرمادية اللون» فإنها تصور صباح حياة الفرد . وسط أشكال من القهر ، والتعذيب ، والصغوط النفسية ، والنوصى والقتل الرسمى بلا سبب مشروع . ومن غير جريمة مرتكبة . ودون محاكمة . وبلا أدنى حس إنسانى . ولقصة تقول ذلك من خلال حادث فردى بسيط ، وقع لإنسان عادى «محبوب» . ويتخذ الحدث مستويين أحدهما راسخ ، إذ توحى كلمات النهاية بالحلم . والآخر واقعى ، لأنه جفنا نبش عملاً واقعياً . فقد اقتيد «محبوب» في العرية الرمادية اللون ، من قبل بعض الجنود ، الذين كانوا يتلون لقصة وقت فراغهم . وعن طريق الحوار ، والتلقائية التي يصدر عنها ، ومقابلتها بالصرمة التي يتظاهرون بها ، يوجهون إليه عشرات التهم ، ثم يقتلون به محاكمة ، وبسحقونه في النهاية . وخلال عمليات العنف والتدمير التي كانت تمارس ضده ، ظل صامتاً ، وكأنما وجد أن الناس يعيشون في صيب ، لا يقدر الإنسان الفرد فيه الدفاع عن نفسه ، ضد عدد لا يتناه من صفوف العظم والقسوة واللامان

لقصة التي تروى بضمير المتكلم هي قصة «لأنحد» <sup>وغيره</sup> نادراً ما نثر على مثيلها في قصصه . وإن كانت هناك قصة أخرى هي «الحنين والجبل» تأتي تالية لهذه القصة ضمن مجموعة «العيون» [ص ١٢٩ : ١٣٨] . تروى بضمير المتكلم ، لكنها تكاد تكون امتداداً للتجربة الخاصة التي تدور حولها قصته «لأنحد» . ولجربتها تعد فريدة ، جديدة . تجسد فكرة إنسان مصرى يعمل مدرساً بالسعودية .

وهو يكتب مشاعره وآلامه وأحاسيسه ، بأسلوب بعيد عن العاطفية المسرفة ، والرومانسية المربضة . وقد التحمت ذات الكاتب التحاماً قريباً بالموضوع الوقعى الإنساني العام . كما تمكن من أن يوفر للقصة وحدة رمان : ووحدة شخصية ، ووحدة شعور . وذلك صيغت في قالب عادى لا تعديده فيه .

ومما يكن من شيء ، فإن المحصلة النهائية لشواره الطويل مع عن القصة القصيرة لا تتناسب - بأى حال من الأحوال - مع هذا العدد المحدود جداً من القصص الحيدة ، التي تتميز شكلاً ومضموناً ، من قصصه التفيدية . تلك التي ولدت في زمان غير رمانى . وقصدت أن تكون فناً أدبياً قصصياً ليس هو فن القصة القصيرة - بل قل إنه الرواية القصيرة ، بكل ما يجعل هذا المصطلح الأدنى من خصائص فنية ، وأسس بنائية وروائية . وفي هذه الحال يصبح نقد القصة القصيرة هو لمعلوم ، وليس بعض كتابها ممن يدعون أنهم مشيون !





يلعب الدور الإيجابي من زاويتين، الأولى من حيث هو الكاتب - الراوى، والثانية من حيث هو الإنسان الذى انطبع عليه الواقع. وهذا يكون الجانب الإيجابي أقرى. وحتى لا يتحول «الإيجاب» المتحار له إلى «ذاتية» و«أنا» رومانسية، فإنه يأخذ في مزج الأصوات بعضها مع البعض، يعطى - فى النهاية - انسجاماً موسيقياً، أو لحناً واحداً، يصعب معه فصل الآلات التى تسهمت فيه.

مثال ذلك قصته «الصمت» التى تبدأ هكذا: (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك! كيف ارتفعت يدي لتتوى على وجه «سعدية» فى صدمة حائلة وأنا أصرخ: - ألا تكفين لحظة عن هذا الضحك). (٣٥)

أولاً: نجد أنفسنا فجأة، وقد انتابتنا مشاعر وأحاسيس متصارية، لا نستطيع تحديد لونها وصفاتها. أمى مشاعر ألم، أم هى تعاطف، أم تراها مشاعر استهجان ونفور. هل هى «مع» أم أنها «ضد»؟! لا أدري.

ثانياً: هذه «اللحظة» المختارة، ذات علاقة بما هو «قبل» - بالمضى، وبما هو «الآن» - بالحاضر، وبما قد يأتى فى نهاية القصة «المستقبل». وفوق أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للزمان فإنها تبرز العلاقات المتبادلة بين المظاهر، والأفكار، والمواقف. «إنسان» تصفع «سعدية» على وجهها. وه «إنسان» يصفع صاروخاً. وهدم الكف عن «الضحك» كما هو معطى، بسبب حدة العلاقة وتوترها. ومن قبل لم يكن هناك صفع على الوجه، وإن كان هناك ضحك تصاعد ثم تصاعد حتى وصل إلى «اللحظة» التى نحن فيها.

ثالثاً: الضحك هنا ليس شيئاً مادياً أو اجتماعياً. إنه انفعال نفسى، معن، يصحبه تعبير عضوى ظاهر، بواسطة عضلات الوجه، أو الصوت الصادر عن الحنجرة، أو حركات اليد. ولا علاقة له - والحالة هذه - بالمادة والاقتصاد والطبقة الاجتماعية.

رابعاً: هناك واقع انفعالى أو شعورى هو «الضحك»، الصادر من إنسان واقى هو «سعدية». وقد انطبع هذا الواقع الانفعالى على إنسان ثان هو بطل القصة. أدى هذا الانطباع إلى تصرف انفعالى فصفع الإنسان الأول. ونتيجة للحنق، ثم الصفع، أصبح الإنسان الثانى يعيش واقعاً شعورياً حقيقياً، هو الندم والإحساس بعدم الرضا عن سلوكه، والذهول إزاء ما صدر عنه (حتى هذه اللحظة لأدري كيف حدث ذلك!).

هذه هى البداية القوية المشعة للمحيط الانفعالى والشعورى الذى يشد القصة كلها. إن الكلمات الأولى لم تأت حباً. لأننا سوف نظل مشغولين وجدانياً، حتى نهاية القصة.

درجات الانفعال هنا - من جانب الإنسان الثانى - كانت متباعدة المستوى: غيظ، حنق، صراخ، صفع، ندم.

خاصةً: هذا الإنسان الثانى، الخائى، الصاروب، النادم - من حيث

هو إنسان يريد أن يطبع هذه الانفعالات جميعاً عن «ما قبل» اللحظة، وعن «اللحظة»، وعن «ما بعد» اللحظة - من حيث هو الكاتب. ومن هنا كان له صوتان.

فى حين أن «سعدية» كان لها صوت واحد ضعيف. لأن دورها سطحي. تلقت الصفع. وإن كان هذا لا يمنع أنها أدت دوراً إيجابياً هو «الضحك». بل إنه كان دوراً قوياً. ولأما تارتيت عليه كل تلك الانفعالات. لكنها لم تعش للضحك ولم مشهده. ولأدراية لنا بالأسلوب الذى خرج به، والشكل الذى كان عليه.

لذا كان «الإيجاب» عند الطرف الآخر هو الأعب. بدأ سطياً حين كان يتلقى الضحك من الطرف الأول. ثم توسل بعدد من الانفعالات التى ترتبت عليها - بعد ذلك - خطوة إيجابية. وهذا هو الذى جعل الكاتب، يتخذ من هذا الطرف بدلاً عنه. فيقوم - فى نفس الوقت - بسرد القصة، وتصوير الانفعالات، وتبليط الأصواء على «الداخل» - داخل «الشخص الثانى» وليس الطرف الأول «سعدية». لأن «سعدية» ليست إلا «الكثير» - كما يقول علماء النفس. أما الاستحابة فإنها مجسدة فى الشخص الثانى. أو إن شئت قلت إنه المحور الوحيد.

وسنرى لاحقاً كيف تكون له السيطرة التامة، فيسحب الكاتب إلى قاع الدانية والشخصانية وه «الأنا» جهد فى أن يخلق صوتاً من حجرتين متقاربتين فى الطبقة الصوتية. لا يميز بينهما غير خبير دقيق محترف.

فالفقرة التالية مباشرة لجملة الابتداء، تأتى هكذا: (لازلت أذكر هذا الوجه، وجهاً فى الثانية عشرة من العمر، يجيل إلى السمرة، يعطى نصف جبينه مندبل ريبى أزرق، وتأتلى فيه عياناً باسكتان دائماً، ول لحظة قطعت ملامح الوجه، وتحجرت فى العينين الياسمين نظرة حائلة مدعورة، لم أفر على مواصلة النظر إليها، لقد دخلت حجرتى لأواصل العمل الذى قطعته لأجمل هذه البت تكف عن هذا الضحك الذى لا معنى له). (٣٦)

الصوت الأول يقف عند «دالماً». وهذا هو صوت الإنسان الثانى. تعود به الذاكرة إلى الوراء، حين أنت هذه الطفلة، باسمة العينين، سمراء، يعطى نصف جبينها مندبل ريبى أزرق. فى تلك اللحظة من «المضى» تشكلت العلاقة بينه وبينها بعد كلمة «دالماً» بطنق الصوت الثانى، وهو صوت الكاتب، وإن بدا أن الالتحام بينهما قوى، بدرجة أن الكاتب لم يضع نقطة، وإنما وضع فاصلة، ثم عطف بحرف العطف «الوارء» وكان سياق الجملة واحداً، وهدفها واحد.

غير أننا نلاحظ أنه قد بدأ «الآن» يرصد. ويسجل. من طرف المعين التى ترى والمقل الذى يتلبر، والوعى الذى يحدد. أعطت ملامح الوجه. تحجرت نظرة حائلة مدعورة، باسطر إلى «سعدية» الطرف الأول أو الشخص الأول. ثم لم بقو - الشخص الثانى - على رؤيتها. دخل حجرتي. يعمل! فالصوت لثانى هنا هو صوت مراقب «سعدية» والبطل. أعطانا - وسوف يستمر فى إعطائنا - بعد، رمياً خاصاً هو «الآن»

الضحكة الرقيقة المقطعة فأحس بها تشد أعصابها كأنها صوت مياه تسيل من صبور تالف دون انقطاع (١٣٩).

ولا يصمت الصوت الثاني ، صوت «اللحظة» ، «الآن» ، المرافق لكل الأصوات حيناً ، للتمييز حيناً ، المعبر عن الصوت العام ، الجمعي ، حيناً . إنه يقتحم العالم المحاصر المضارع ، حتى لا تغلو مساحة الماضي (وحيث تتهيأ إلى أدنى صوت ضحكها هذا اليوم ، وكنت غارقاً في عمل يحتاج إلى هدوء كامل ، لم أستطع أن أصنع نفسي من هذا التصرف الذي لم أتصور يوماً أن أقدم عليه ومع ذلك فقد رحلت بلا شعور أقرب نتيجة هذا التصرف لقد مضت ساعات ثم مضى يوم كامل دون أن أسمع الضحكة الرقيقة تنطلق في أرجاء الشقة بل دون أن أسمع لسعدية صوتاً على الإطلاق ، وفي الحقيقة أنني كنت أعتقد أن حالة الهدوء هذه لا يمكن أن تستمر طويلاً ، فن الصمب أن يتجلى شخص ناضج ، وليس مجرد طفلة ، عن عادة قوية كالضحك أو النزلة) (١٤٠).

ولا يتوقف الصوتان عن المزف دون فاصل بينهما ، بانصباط ودقة ، بهدف الوصول إلى غاية واحدة ، وتأثير واحد . ولم يسمح بتدخل صوت يحدث تشاراً أو اضطراباً في اللحن . وبعبارة أخرى لا تضر على كلمة وضعت في غير مكانها الصحيح . حتى لا تنقطع ذلك الصمت الذي راد على البيت ، ثم البطل ، فالقصة أخذ البطل بعينه يسمى لكي يبدأ مع «سعدية» حواراً خفيفاً . وخرج من حجرته يفتش عنها . فلم يثر لها على أثر داخل الشقة . لكنه سمع ضحكها الرقيقة المقطعة تأتيه من بعيد . كانت «سعدية» تجلس على قاعدته السلم مع زمينة هـ

ويلاحظ الصوت الثاني الخبط ليصح البداية الطبيعية : (... كانت تثرثر وتمثل برأسها وملاحظها ونبرات صوتها الدور الذي تحكيه ، وتنبئ كل جزء بضحكتها ، ظلت لحظات مسمرأ في مكاني لأفكر ماذا أفعل . كان وجه «سعدية» يتألق مرحاً ومعادة ووجه صديقتها يتأهب في انتظار . كيف يمكن أن يصبح هذا الوجه حين تكشف وجودي ؟ سوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فحمت في بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه اللعبة أنني لا أريدها أن تكف عن هذه النزلة ؟ يجب أن تفهم ولكن كيف ؟ وشعرت للحظات أنني هرب حلقاً على عالم هاتين الفتاتين ، وأنه من الخير لي أن أنصرف لي صمت ، مددت فحمت سر «سعدية» المستغرق ، ولكن عيني خادمة الحيران لفتاني قبل أن أنصرف . وظهر على وجهها حاجس «سعدية» تلتفت خلفها لتراني . وعجل إلى أها لحس مثل عا في هذا الموقف من فكاهة . حين تحولت ابتسامتي الراجية إلى ضحكة من الموقف ، كانت سعدية هي الأخرى تضحك ، وحتى اليوم لا تزال ضحكة سعدية الرقيقة المقطعة تتردد في أنحاء شقتنا دون أن نجد من أحد أدلى معارضة) (١٤١).

هذه هي البداية . انطلقت البداية من «الضحك» مشيراً للصراع ، وانتهت بالضحك مصيراً ولألم تكن المقوى متكافئة بين طرفي الصراع ، فإن الكاتب جملته داخلياً نفسياً . كان يجد انعكاسه مما يرد على لسان الشخص الثاني ، أو في الصوت الثاني الذي هو الصوت العام أو في المولوج الداخلي الذي كان جزءاً في التسيج وسوف يتلاشى في لحظة هذا العالم المرح لو فحمت في بكلمة واحدة ، كيف يمكن أن تفهم هذه

ويعود الصوت الأول إلى قطع اللحظة الحاضرة ، ليرجع بعض ما فات . (لم تكن تلك أول مرة أطلب فيها من «سعدية» أن تكف عن هذه العادة السخيفة فند أني بها أبوها من القرية ، لتساعد زوجتي في أعمال البيت . وصوت هذه الضحكة الرقيقة المقطعة يتردد في أنحاء الشقة ، سواء أكان هناك ما يدعو للضحك أم لا . يكفي أن تقول «سعدية» أي كلام ، ولو كان مجرد رد على سؤال عابر ، حتى تحتمه بهذه الضحكة في البداية لم تكثر هذه العادة بل كآ تسلي بها ، فالتت في الحقيقة ذكية ، وعدية الروح ، وتؤدي ما يطلب منها في مهارة . وأكثر من ذلك لم يثر عليها إلا بعد مفاوضات صيرة . شارك فيها جميع أقاربي في القرية) (١٣٧).

أبعاد جديدة طفقت تتكشف . «سعدية» تعاون الزوجة في أعمال البيت . ولم يكن الحصول عليها سهلاً ومعنى هذا أنه لابد من الحرص الشديد عليها ، وإرضائها . ثم إنها ذات صفات أخلاقية - ماهرة - ذكية - عدبة الروح - خصيمة الظل - وهو ما جعلها صاحبة . إنها لا تضحك لبلاتها ، فهي ذكية وهي لا تضحك لتندارى كسلها ، فهي ماهرة . ولكنها عدبة الروح . وكان هو نفسه يشل بضحكها ، لأنه عادة لا يرميها ، ولأنه ليس مكروهاً ولا يحب فيه .

والصوت الأول لا يتردد إلى «الماضي» إلا ليزيد «اللحظة» إصلا وكشفاً . وكى يرداد إيلايه لنفسه ، لجيداً للنم الذي أنسى فيه ويتدخّل هذا صوت ثانوي يأتي في ظلال الماضي . هو صوت الأب (وتوصيات أبي لا تزال تترنن في آداسا . وهو يشد بأطراف أصابعه أطراف لطافية الصوف على رأسه : لولا خاطركم . وكولا نفق في حسن معاملتكم ، ما فرطت في ابني الوحيدة ، إني أتركها أمانة هنا . ويعلم الله أنني ما مدت يدي عنها أبداً) (١٣٨).

كل كلمة مديبة تعذبه نفسياً . وهو الذي يشهد بها . ويتذكرها . ولا يرد في ذهنه غيرها . والمسألة إنسانية عاطفية . فالأبنة وحيدة والديها ولأب يتق أحلاب فيه . ولا يشك في حسن معاملته لأبنة . وهي ودبعة . أمانة ، ينبغي أن يحافظ عليها لتبقى كما هي ، دون إساءة أو تشويه . والأب يعتبر أن إيداعها لديه شيء يبلغ مرتبة التضييق . والأكثر من هذا ، أنه يقسم على شيء مرتبط بالموقف «الآن» . وثيق الصلة باللحظة «الحاضرة» : (يعلم الله أنني ما مدت يدي عنها أبداً)

ويتسلل الصوت الثاني الذي يرمض الأشياء الخارجية ، والعلاقات بين «سعدية» وبين ابنة الشخص الثاني ، وبينها وبين المديح ، وحكاياتها التي سمعتها عن أهل قريتها ، وإحاديثها المكاكة والتقليد ، وتأثيرها القوي في ابنة العام الرابع . ثم يدخل الصوت الأول مرة أخرى ، محاولاً تبرير تصرفه ، وإرهاصات هذا التصرف قبل : (كان الضحك وحده هو الشيء الذي يمكن أن أعارضه . وتبقى معارضي مقولة نوعاً . ولكن تنبيهاً كلها ذهبت دون جدوى . فقد كانت ضحكاتها لا تنفصل أبداً عن حكاياتها . ولم يكن هناك مفر من أن تكف عن الحديث والضحك معاً إذا أصرت على ذلك . وحاولت أن أتأني للوضع ، ولكني كنت أسيقت أحياناً من النوم أو أتبه وأنا غارق في الكتابة على صوت

اللجنة أنى لا أريدها أن تكلم عن هذه الثثرة \* يجب أن تفهم ولكن كيف ؟

والقصة قصيرة مملأً تنبع في ست صفحات . وظف لها الكاتب كل مواهبه وأسلحته الفنية . ولا يخفى أن هذا المستوى الدقيق يتوفر في القصص التي ذكرناها له من قبل بالإضافة إلى بعض القصص التي حاول فيها الاعتماد على الشكل التضيقى المعروف للقصة القصيرة ، مثل ذلك الشقاء ، والشاغل والمستول ، والرياسة ، والصواب والخطأ ، وهو حريص على أن يحدد للقصة عناصر - يضع لكل محور منها عنواناً - كان يضع للأولى عناوين : القلمية ، البداية ، والنهاية . والبداية ليست غير النهاية الفنية . فيما النهاية هي التي لم تحدث بعد على المستوى الخارجى الواقعى .

في القصة ثمانية بخمسة عناوين : الثثرة ، والاستطلاع ، والحلم . فيما يضيف في قصة «الرياسة» صوتاً أشبه بصوت الكورس ، إلى جانب صوت الراوى الأصل للقصّة - الكاتب ، وصوت «أمين» البطل ، وصوت فتوح ، وحريرة والمهاوى . وكل صوت من هذه الأصوات له نغمته الخاصة به جداً ، المصبوغة بصبغة المطلق الذى ينطلق منه . لكن هذا الصوت الجديد ، يختلف عن كل الأصوات ومن يسمي صوت الكاتب الذى يصور الموقف ويرصد العناصر الداعية فيه . هو صوت أقوى ، وأكثر جرأة ، ووضوحاً ، ومهماً لكل الأسرار .

وقد سمح الكاتب هذا الصوت لشخصه المستقلة ، بيده السمات التي سمها ، وبكومه وضعه بين فوسين كبيرين ، تحيراً له من السرد والوصف والحوار : (فتوح يتجاوز الدلائل إلى الانهزام ومع أن أمين لم يكن يجب أن ينصب نفسه قائماً إلا أنه لم يسترح لتلميح لفتح) ، (وجه فتوح يزداد جموداً وغموضاً رغم طرات التلويح ، ولا يزال يملك المبادرة وجعته ملأى بالمفاجآت ويبدو أن المرء ليس حراً حتى في أن يعطى نظره لمن يشاء ، ولا بد أن يدبغ نحن تسرعه والحقيقة قد تلمح وسط الأكاذيب ، وليبارك الله في نوبات الغضب) ، (المسافة بين أولاد الحرام وأولاد الحلال تختفى ، وتختفى أيضاً بين الخطيئة والزيف ، ولا تتسع إلا بينه وبين الأولاد وكيف يمكن أن يتحقق من شيء كهذا إلا بسؤال الناس حيث للحقيقة الواحدة ألف وجه وألف لسان) (١١) .

هناك اثنا عشرة فقرة تسير على هذا النمط ويستعير الكاتب أسلوب ألف ليلة وليلة في قصة «الصواب والخطأ» . وقد استعان بهذه الطريقة كي يمس الخناز للرمز ، وللخيال ، ولشاعرية اللغة . بمعنى أنه اجتهد في أن يكون لكل قصة مطلقاً للداخل الخاص بها ، الملائم لموضعها ، ولبنائها الفنى .

ولا يحرص الكاتب وجود الطليعة للادى على القصة دون داع . وموضع منها كموقفه من الوجود الخارجى لكل عناصره وعالمه للكسب . إنه يختلف عن سليمان فياض في نظراته للطبيعة . وللكائنات الخارجية بصفة عامة . في بعض قصصه يبدو للعص عند الوهلة الأولى ، أنه يرصد العناصر المادية الخارجية . لكن الحقيقة غير ذلك . إذ إنه يبدأ بتعداد هذه العناصر إلى حاله ، ثم يصورها ، ويديها في بؤرة شعور انشغالية من الأعماق . ولا يترك في صلبها ورصدها وإثبات كيويتها

مقدر ما تحتل جزءاً من الحالة الشعورية والوجدانية التي تحريها الشخصية . ويخير دليل على ذلك بداية قصته «مد البحر» . وفيها يتناول الواقع الخارجى تناولاً مختلفاً عن ذلك الذى يحدد هذا الواقع ، ولا يخطئ من إلا بمجرد التسجيل . والقارىء - في هذه القصة - لأنهم معرفة إدا كانت الصورة حقيقية أم لا . موجودة بالفعل أم متحيلة بالنس . وليس من مهمته إحصاء كل الأشياء التي ذكرها الكاتب ، كاشطة والقطار والبيوت والشوارع والألوان وحقول الرسم والقصح . إذ قصاره أن يعمل كما تعمل به الشخصية . يستطع في وجدانه ، انشغ في نفس الشخصية . ولا يفتونا أن القطار ، والخطوة ، والناقلة ، والحقول ، ذات صلة وثيقة باللمحة الشعورية التي يقدمها الكاتب . إذ هي طرف في العلاقة التي تربط البطل «سامى» بـ «عائسة» . وابتعاد كل الأشياء التي كانت مهاداً للعلاقة بينها ، مرتبط بابتعادها هي الأخرى . حيث تعرب عن عالمه ، فيتشر العباب والسحاب والدخان ، في أنحاء هذا العالم

ومحمد أبو العاطي أبو الجا حدد موقفه من لغة الحوار منذ البداية فهي عامية غنية حين تكون للعامية ضرورية . وهي عربية سليمة سهلة ، عندما تكون العربية هي الوسيلة الوحيدة الممكنة .

وهو لم يستغ من الأساليب الحديثة في السيارير والقطع «سببالي» . كما أعاد رميله سليمان فياض ذلك أنه لا يمش طويلاً بأصوار الخارجية والحركة الظاهرية ، لما يزال معتمداً على الصراع النفسى الداخلى ، وما يضطرب في حنايا الصدور ، وفي أعماق النفس البشرية . ومن ثم فإن الحركة الداخلية ، والاضطرار الخفى غير المنظور هما صاحبا الاعتبار الأول والأخير .

وليس معنى هذا أنه يهرع إلى الشواذ ، أو المعتقد سيكلوجيا ، لأن سبق أن ذكرنا أنه يقدم الواقع الإنسان العادى .

ولذا كنا قد لاحظنا في دراستنا السابقة لقصصه التي نشرت في أوتنم الستينيات ، أنه جمع بين تأثيره محمود البدوى ويوسف إدريس . فإن يؤكد هنا أنه استطاع أخيراً أن يتخلص من إشعاعات يوسف إدريس الفنية . واقترب من محمود البدوى حتى أشرف على عهده . وحدث حين استهدف تحقيق وحدة شعورية انطباعية ليس غير . وعدم احترام الشكل القصصى القصير . ولما تعامل مع الأعماق ، ووصف المشاعر والخلجات الإنسانية . وحين نجب - واعياً - الخطائية والمباشرة . وحين توصل بلغة عربية مصفاة نقية ، لاهى لغة أمعاجم والقواميس الشعرية القديمة ، ولاهى لغة الشعراء الرومانسيين . ولما احتسى بالفن وحده . راصاً منطق الحرية انصيفة . والشيئية السحيقة . والأخلاقيات المبطنة والمصالح المادية للبادلة . أى عندما ارتضى لنفسه ، ولعنه ، الاعتدال ، والتوازن

• • •

وتبقى الدعوة مفتوحة للدارسين والباحثين والنقاد كي يتناوبوا بالنقد والتحليل عنداً آخر من كتاب هذه الخلفة المفقودة . بل إن الوعد قائم بصنق - أن أوصل دراستهم ، معربين أو محتمين ، في هذه الحقبة

تكون قد حفت بعض أعراضها ! وقصاراتها أنها تجاوزت مرحلة إخلال  
كلبات المطب والإشفاق التي تتدفق عندما يذكر هؤلاء المنسيون أو  
المظلومون !

• • •

أو في غيرها ، كما سبق أن وقعت عند غيرهم . ويظل هذا المقال . محاولة  
للاقتراب من صورة النساء الفني في القصة القصيرة عند بعض كتاب هذه  
الخيقة مستندة إلى النصوص وحدها . مبدية بعض الأحكام هنا أو  
هناك قد يتفق البعض حولها ، وقد يختلف آخرون بسببها . وهي بذلك

## • هوامش

- (١) القصة القصيرة - نواب وعشرات - د . الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - ط ١ - ١٩٧٧
  - (٢) القصة القصيرة - د . سيد حامد الساج - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ٥٣
  - (٣) (أ) سيد الساج رزقي وبهاية القصة - مجلة (نصوص) العدد ٢ - يناير ١٩٨١ - ص ٢٥٦  
(ب) الأمل والحب واللقاء للشيخ - مجلة (نصوص) العدد ٣ - أبريل ١٩٨١ - ص ٢٦٧  
(ج) نظرون الشباب في بعض فروع منب - مجلة (القصة) العدد ٣٢ - أبريل ١٩٨٢ - ص ٧  
(د) أحمد عادل في قصص القصيرة - مجلة (القصة) العدد ٣٣ - يوليو ١٩٨٢ - ص ٣١
  - (٤) بعد أن أصبحت كتاب (نظرون في القصة القصيرة في مصر) ١٩٦٨ ، ثم (القصة القصيرة المصرية) ١٩٧٨ تصور أن من سبق يلقى من التقاد والتأخر سوف يكون من أجيال جديدة ، وتحتاج قصص جديدة . لكني أزعج أن عددا كبيرا كانوا حول الكتاب السابق . ومنهم من نقل عنها نقلاً حرفياً ، دون الإشارة إلى أي منها عن المصادر والمراجع . وهناك من حوّلها في بعض النصوص ، ولم يراعها على أنها مقالات منفصلة عن هذا الأدب أو ذلك ، متى وقعت عندهم للتدريس . والأكثر من ذلك مدعاة للدهشة ، أن يظل الواحد منهم مأثورة في (قائل القصة القصيرة القصيرة) إضافة لتأجيل هذا الكتاب في مجلات وصحف ومجلات متتالية ، وكأنه هو الذي أحصى ، وأطلع ، دون أن يكلف نفسه مجرد ذكر المصدر . وليس عيباً على الإخلال . إنما العيب كل العيب في إخلال المصدر إنها أزمة في الأخلاق العامة
  - (٥) أنظر
- Studies in the Short Stories. Adrian H. Jaffe Virgil Scott. Copyright C. U. S. A. 1938. p. 3.*
- (١) والقصة القصيرة - د . سيد حامد الساج - دار المعارف - ١٩٧٨ - ص ٦٦
  - (٢) النخل الأسود - الكتاب الثاني - العدد ٥٦ - الدار المصرية للطباعة والنشر ص ٢٦
  - (٣) نفس المصدر - ص ٥٠
  - (٤) أنظر وصفه لتاريخ الأدب في عالم القصة في تاريخ الأدب ص ٩٨ . ووصفه لقصة القصيرة في دي شعر القصة التي تدور منطق قصصها في شرف القصص . ووصفه على البعالة في سلسلة الرجل الكبير ص ٣٦ من مجموعة النخل الأسود . وغيرها
  - (٥) دي شعر القصة - صفحات ٢٩ ، ٢٧ ، ٢٣ ، ٢١ ، ٢٠ ، ١٩ ، ١٨ ، ١٧ ، ١٦ ، ١٥ ، ١٤ ، ١٣ ، ١٢ ، ١١ ، ١٠ ، ٩ ، ٨ ، ٧ ، ٦ ، ٥ ، ٤ ، ٣ ، ٢ ، ١ ، ٠
  - (٦) النخل الأسود - صفحات ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٧
  - (٧) ديجر الكتب - صفحة ٥٥
  - (٨) دي شعر القصة - صفحات ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٧ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ، ٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ ، ٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ ، ٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠ ، ٦٤١ ، ٦٤٢ ، ٦٤٣ ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٦ ، ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩ ، ٦٥٠ ، ٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦١ ، ٦٦٢ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ، ٦٦٦ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧١ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ، ٦٧٤ ، ٦٧٥ ، ٦٧٦ ، ٦٧٧ ، ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، ٦٨١ ، ٦٨٢ ، ٦٨٣ ، ٦٨٤ ، ٦٨٥ ، ٦٨٦ ، ٦٨٧ ، ٦٨٨ ، ٦٨٩ ، ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٢ ، ٦٩٣ ، ٦٩٤ ، ٦٩٥ ، ٦٩٦ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٦٩٩ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، ٧٠٤ ، ٧٠٥ ، ٧٠٦ ، ٧٠٧ ، ٧٠٨ ، ٧٠٩ ، ٧١٠ ، ٧١١ ، ٧١٢ ، ٧١٣ ، ٧١٤ ، ٧١٥ ، ٧١٦ ، ٧١٧ ، ٧١٨ ، ٧١٩ ، ٧٢٠ ، ٧٢١ ، ٧٢٢ ، ٧٢٣ ، ٧٢٤ ، ٧٢٥ ، ٧٢٦ ، ٧٢٧ ، ٧٢٨ ، ٧٢٩ ، ٧٣٠ ، ٧٣١ ، ٧٣٢ ، ٧٣٣ ، ٧٣٤ ، ٧٣٥ ، ٧٣٦ ، ٧٣٧ ، ٧٣٨ ، ٧٣٩ ، ٧٤٠ ، ٧٤١ ، ٧٤٢ ، ٧٤٣ ، ٧٤٤ ، ٧٤٥ ، ٧٤٦ ، ٧٤٧ ، ٧٤٨ ، ٧٤٩ ، ٧٥٠ ، ٧٥١ ، ٧٥٢ ، ٧٥٣ ، ٧٥٤ ، ٧٥٥ ، ٧٥٦ ، ٧٥٧ ، ٧٥٨ ، ٧٥٩ ، ٧٦٠ ، ٧٦١ ، ٧٦٢ ، ٧٦٣ ، ٧٦٤ ، ٧٦٥ ، ٧٦٦ ، ٧٦٧ ، ٧٦٨ ، ٧٦٩ ، ٧٧٠ ، ٧٧١ ، ٧٧٢ ، ٧٧٣ ، ٧٧٤ ، ٧٧٥ ، ٧٧٦ ، ٧٧٧ ، ٧٧٨ ، ٧٧٩ ، ٧٨٠ ، ٧٨١ ، ٧٨٢ ، ٧٨٣ ، ٧٨٤ ، ٧٨٥ ، ٧٨٦ ، ٧٨٧ ، ٧٨٨ ، ٧٨٩ ، ٧٩٠ ، ٧٩١ ، ٧٩٢ ، ٧٩٣ ، ٧٩٤ ، ٧٩٥ ، ٧٩٦ ، ٧٩٧ ، ٧٩٨ ، ٧٩٩ ، ٨٠٠ ، ٨٠١ ، ٨٠٢ ، ٨٠٣ ، ٨٠٤ ، ٨٠٥ ، ٨٠٦ ، ٨٠٧ ، ٨٠٨ ، ٨٠٩ ، ٨١٠ ، ٨١١ ، ٨١٢ ، ٨١٣ ، ٨١٤ ، ٨١٥ ، ٨١٦ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ٨١٩ ، ٨٢٠ ، ٨٢١ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٨٢٤ ، ٨٢٥ ، ٨٢٦ ، ٨٢٧ ، ٨٢٨ ، ٨٢٩ ، ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ ، ٨٣٣ ، ٨٣٤ ، ٨٣٥ ، ٨٣٦ ، ٨٣٧ ، ٨٣٨ ، ٨٣٩ ، ٨٤٠ ، ٨٤١ ، ٨٤٢ ، ٨٤٣ ، ٨٤٤ ، ٨٤٥ ، ٨٤٦ ، ٨٤٧ ، ٨٤٨ ، ٨٤٩ ، ٨٥٠ ، ٨٥١ ، ٨٥٢ ، ٨٥٣ ، ٨٥٤ ، ٨٥٥ ، ٨٥٦ ، ٨٥٧ ، ٨٥٨ ، ٨٥٩ ، ٨٦٠ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ ، ٨٦٥ ، ٨٦٦ ، ٨٦٧ ، ٨٦٨ ، ٨٦٩ ، ٨٧٠ ، ٨٧١ ، ٨٧٢ ، ٨٧٣ ، ٨٧٤ ، ٨٧٥ ، ٨٧٦ ، ٨٧٧ ، ٨٧٨ ، ٨٧٩ ، ٨٨٠ ، ٨٨١ ، ٨٨٢ ، ٨٨٣ ، ٨٨٤ ، ٨٨٥ ، ٨٨٦ ، ٨٨٧ ، ٨٨٨ ، ٨٨٩ ، ٨٩٠ ، ٨٩١ ، ٨٩٢ ، ٨٩٣ ، ٨٩٤ ، ٨٩٥ ، ٨٩٦ ، ٨٩٧ ، ٨٩٨ ، ٨٩٩ ، ٩٠٠ ، ٩٠١ ، ٩٠٢ ، ٩٠٣ ، ٩٠٤ ، ٩٠٥ ، ٩٠٦ ، ٩٠٧ ، ٩٠٨ ، ٩٠٩ ، ٩١٠ ، ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩١٣ ، ٩١٤ ، ٩١٥ ، ٩١٦ ، ٩١٧ ، ٩١٨ ، ٩١٩ ، ٩٢٠ ، ٩٢١ ، ٩٢٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥ ، ٩٢٦ ، ٩٢٧ ، ٩٢٨ ، ٩٢٩ ، ٩٣٠ ، ٩٣١ ، ٩٣٢ ، ٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٣٦ ، ٩٣٧ ، ٩٣٨ ، ٩٣٩ ، ٩٤٠ ، ٩٤١ ، ٩٤٢ ، ٩٤٣ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ ، ٩٤٦ ، ٩٤٧ ، ٩٤٨ ، ٩٤٩ ، ٩٥٠ ، ٩٥١ ، ٩٥٢ ، ٩٥٣ ، ٩٥٤ ، ٩٥٥ ، ٩٥٦ ، ٩٥٧ ، ٩٥٨ ، ٩٥٩ ، ٩٦٠ ، ٩٦١ ، ٩٦٢ ، ٩٦٣ ، ٩٦٤ ، ٩٦٥ ، ٩٦٦ ، ٩٦٧ ، ٩٦٨ ، ٩٦٩ ، ٩٧٠ ، ٩٧١ ، ٩٧٢ ، ٩٧٣ ، ٩٧٤ ، ٩٧٥ ، ٩٧٦ ، ٩٧٧ ، ٩٧٨ ، ٩٧٩ ، ٩٨٠ ، ٩٨١ ، ٩٨٢ ، ٩٨٣ ، ٩٨٤ ، ٩٨٥ ، ٩٨٦ ، ٩٨٧ ، ٩٨٨ ، ٩٨٩ ، ٩٩٠ ، ٩٩١ ، ٩٩٢ ، ٩٩٣ ، ٩٩٤ ، ٩٩٥ ، ٩٩٦ ، ٩٩٧ ، ٩٩٨ ، ٩٩٩ ، ١٠٠٠ ، ١٠٠١ ، ١٠٠٢ ، ١٠٠٣ ، ١٠٠٤ ، ١٠٠٥ ، ١٠٠٦ ، ١٠٠٧ ، ١٠٠٨ ، ١٠٠٩ ، ١٠١٠ ، ١٠١١ ، ١٠١٢ ، ١٠١٣ ، ١٠١٤ ، ١٠١٥ ، ١٠١٦ ، ١٠١٧ ، ١٠١٨ ، ١٠١٩ ، ١٠٢٠ ، ١٠٢١ ، ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٢٤ ، ١٠٢٥ ، ١٠٢٦ ، ١٠٢٧ ، ١٠٢٨ ، ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ، ١٠٣١ ، ١٠٣٢ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٤ ، ١٠٣٥ ، ١٠٣٦ ، ١٠٣٧ ، ١٠٣٨ ، ١٠٣٩ ، ١٠٤٠ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ ، ١٠٤٤ ، ١٠٤٥ ، ١٠٤٦ ، ١٠٤٧ ، ١٠٤٨ ، ١٠٤٩ ، ١٠٥٠ ، ١٠٥١ ، ١٠٥٢ ، ١٠٥٣ ، ١٠٥٤ ، ١٠٥٥ ، ١٠٥٦ ، ١٠٥٧ ، ١٠٥٨ ، ١٠٥٩ ، ١٠٦٠ ، ١٠٦١ ، ١٠٦٢ ، ١٠٦٣ ، ١٠٦٤ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٦ ، ١٠٦٧ ، ١٠٦٨ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١٠٧١ ، ١٠٧٢ ، ١٠٧٣ ، ١٠٧٤ ، ١٠٧٥ ، ١٠٧٦ ، ١٠٧٧ ، ١٠٧٨ ، ١٠٧٩ ، ١٠٨٠ ، ١٠٨١ ، ١٠٨٢ ، ١٠٨٣ ، ١٠٨٤ ، ١٠٨٥ ، ١٠٨٦ ، ١٠٨٧ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ ، ١٠٩١ ، ١٠٩٢ ، ١٠٩٣ ، ١٠٩٤ ، ١٠٩٥ ، ١٠٩٦ ، ١٠٩٧ ، ١٠٩٨ ، ١٠٩٩ ، ١١٠٠ ، ١١٠١ ، ١١٠٢ ، ١١٠٣ ، ١١٠٤ ، ١١٠٥ ، ١١٠٦ ، ١١٠٧ ، ١١٠٨ ، ١١٠٩ ، ١١١٠ ، ١١١١ ، ١١١٢ ، ١١١٣ ، ١١١٤ ، ١١١٥ ، ١١١٦ ، ١١١٧ ، ١١١٨ ، ١١١٩ ، ١١٢٠ ، ١١٢١ ، ١١٢٢ ، ١١٢٣ ، ١١٢٤ ، ١١٢٥ ، ١١٢٦ ، ١١٢٧ ، ١١٢٨ ، ١١٢٩ ، ١١٣٠ ، ١١٣١ ، ١١٣٢ ، ١١٣٣ ، ١١٣٤ ، ١١٣٥ ، ١١٣٦ ، ١١٣٧ ، ١١٣٨ ، ١١٣٩ ، ١١٤٠ ، ١١٤١ ، ١١٤٢ ، ١١٤٣ ، ١١٤٤ ، ١١٤٥ ، ١١٤٦ ، ١١٤٧ ، ١١٤٨ ، ١١٤٩ ، ١١٥٠ ، ١١٥١ ، ١١٥٢ ، ١١٥٣ ، ١١٥٤ ، ١١٥٥ ، ١١٥٦ ، ١١٥٧ ، ١١٥٨ ، ١١٥٩ ، ١١٦٠ ، ١١٦١ ، ١١٦٢ ، ١١٦٣ ، ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٦ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٧٢ ، ١١٧٣ ، ١١٧٤ ، ١١٧٥ ، ١١٧٦ ، ١١٧٧ ، ١١٧٨ ، ١١٧٩ ، ١١٨٠ ، ١١٨١ ، ١١٨٢ ، ١١٨٣ ، ١١٨٤ ، ١١٨٥ ، ١١٨٦ ، ١١٨٧ ، ١١٨٨ ، ١١٨٩ ، ١١٩٠ ، ١١٩١ ، ١١٩٢ ، ١١٩٣ ، ١١٩٤ ، ١١٩٥ ، ١١٩٦ ، ١١٩٧ ، ١١٩٨ ، ١١٩٩ ، ١٢٠٠ ، ١٢٠١ ، ١٢٠٢ ، ١٢٠٣ ، ١٢٠٤ ، ١٢٠٥ ، ١٢٠٦ ، ١٢٠٧ ، ١٢٠٨ ، ١٢٠٩ ، ١٢١٠ ، ١٢١١ ، ١٢١٢ ، ١٢١٣ ، ١٢١٤ ، ١٢١٥ ، ١٢١٦ ، ١٢١٧ ، ١٢١٨ ، ١٢١٩ ، ١٢٢٠ ، ١٢٢١ ، ١٢٢٢ ، ١٢٢٣ ، ١٢٢٤ ، ١٢٢٥ ، ١٢٢٦ ، ١٢٢٧ ، ١٢٢٨ ، ١٢٢٩ ، ١٢٣٠ ، ١٢٣١ ، ١٢٣٢ ، ١٢٣٣ ، ١٢٣٤ ، ١٢٣٥ ، ١٢٣٦ ، ١٢٣٧ ، ١٢٣٨ ، ١٢٣٩ ، ١٢٤٠ ، ١٢٤١ ، ١٢٤٢ ، ١٢٤٣ ، ١٢٤٤ ، ١٢٤٥ ، ١٢٤٦ ، ١٢٤٧ ، ١٢٤٨ ، ١٢٤٩ ، ١٢٥٠ ، ١٢٥١ ، ١٢٥٢ ، ١٢٥٣ ، ١٢٥٤ ، ١٢٥٥ ، ١٢٥٦ ، ١٢٥٧ ، ١٢٥٨ ، ١٢٥٩ ، ١٢٦٠ ، ١٢٦١ ، ١٢٦٢ ، ١٢٦٣ ، ١٢٦٤ ، ١٢٦٥ ، ١٢٦٦ ، ١٢٦٧ ، ١٢٦٨ ، ١٢٦٩ ، ١٢٧٠ ، ١٢٧١ ، ١٢٧٢ ، ١٢٧٣ ، ١٢٧٤ ، ١٢٧٥ ، ١٢٧٦ ، ١٢٧٧ ، ١٢٧٨ ، ١٢٧٩ ، ١٢٨٠ ، ١٢٨١ ، ١٢٨٢ ، ١٢٨٣ ، ١٢٨٤ ، ١٢٨٥ ، ١٢٨٦ ، ١٢٨٧ ، ١٢٨٨ ، ١٢٨٩ ، ١٢٩٠ ، ١٢٩١ ، ١٢٩٢ ، ١٢٩٣ ، ١٢٩٤ ، ١٢٩٥ ، ١٢٩٦ ، ١٢٩٧ ، ١٢٩٨ ، ١٢٩٩ ، ١٣٠٠ ، ١٣٠١ ، ١٣٠٢ ، ١٣٠٣ ، ١٣٠٤ ، ١٣٠٥ ، ١٣٠٦ ، ١٣٠٧ ، ١٣٠٨ ، ١٣٠٩ ، ١٣١٠ ، ١٣١١ ، ١٣١٢ ، ١٣١٣ ، ١٣١٤ ، ١٣١٥ ، ١٣١٦ ، ١٣١٧ ، ١٣١٨ ، ١٣١٩ ، ١٣٢٠ ، ١٣٢١ ، ١٣٢٢ ، ١٣٢٣ ، ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ، ١٣٢٦ ، ١٣٢٧ ، ١٣٢٨ ، ١٣٢٩ ، ١٣٣٠ ، ١٣٣١ ، ١٣٣٢ ، ١٣٣٣ ، ١٣٣٤ ، ١٣٣٥ ، ١٣٣٦ ، ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ ، ١٣٣٩ ، ١٣٤٠ ، ١٣٤١ ، ١٣٤٢ ، ١٣٤٣ ، ١٣٤٤ ، ١٣٤٥ ، ١٣٤٦ ، ١٣٤٧ ، ١٣٤٨ ، ١٣٤٩ ، ١٣٥٠ ، ١٣٥١ ، ١٣٥٢ ، ١٣٥٣ ، ١٣٥٤ ، ١٣٥٥ ، ١٣٥٦ ، ١٣٥٧ ، ١٣٥٨ ، ١٣٥٩ ، ١٣٦٠ ، ١٣٦١ ، ١٣٦٢ ، ١٣٦٣ ، ١٣٦٤ ، ١٣٦٥ ، ١٣٦٦ ، ١٣٦٧ ، ١٣٦٨ ، ١٣٦٩ ، ١٣٧٠ ، ١٣٧١ ، ١٣٧٢ ، ١٣٧٣ ، ١٣٧٤ ، ١٣٧٥ ، ١٣٧٦ ، ١٣٧٧ ، ١٣٧٨ ، ١٣٧٩ ، ١٣٨٠ ، ١٣٨١ ، ١٣٨٢ ، ١٣٨٣ ، ١٣٨٤ ، ١٣٨٥ ، ١٣٨٦ ، ١٣٨٧ ، ١٣٨٨ ، ١٣٨٩ ، ١٣٩٠ ، ١٣٩١ ، ١٣٩٢ ، ١٣٩٣ ، ١٣٩٤ ، ١٣٩٥ ، ١٣٩٦ ، ١٣٩٧ ، ١٣٩٨ ، ١٣٩٩ ، ١٤٠٠ ، ١٤٠١ ، ١٤٠٢ ، ١٤٠٣ ، ١٤٠٤ ، ١٤٠٥ ، ١٤٠٦ ، ١٤٠٧ ، ١٤٠٨ ، ١٤٠٩ ، ١٤١٠ ، ١٤١١ ، ١٤١٢ ، ١

## ساحة القصة القصيرة في السبعينات

بداءة ، تفتح هذه النظرة إلى معالم معينة في ساحة القصة القصيرة المصرية في أثناء السبعينات ، الافتراضات مبهمة ، يمكن أن نوردتها بأكثر قدر من الإيجاز ، على النحو التالي إن النص القصصي وحدة بنائية وعضوية ، وله علاقاته الداخلية ، وأنه بالتالي كائن له استقلاله ، وفردية ، وخصوصيته ، ومن الممكن - إذا لم يكن ضرورياً - أن نقص أسراراً من داخله

ومع ذلك ، فهو ليس عالماً مغلقاً على ذاته ، معصوماً وسدوداً في أسوار إطاره النصي ، بل هو عالم مفتوح له علاقات المرجعية الهامة التي من وظيفتها أن تفتح نافذة من الضوء على النص ، وهي علاقات تتراوح من موقعه في تلك النصوص الأخرى للكاتب ، وتشكله من خلال تطور العمل القصصي كله لهذا الكاتب ، إلى موقعه من الوعي الاجتماعي بما يحمل من عوامل متعددة ومتشابهة ومتحركة .

إن الكتابة l'écriture ليست قيمة شكلية فقط ، بل هي أساساً قيمة دلالية . وأن الدوال هنا - بدءاً من نوع نسيج الكلمات ، وتركيب الجملة ، وسباق الألفاظ ، ومحدودية أو لراه القاموس المستخدم .. إلى آخره .. ، بل اختيار الأماكن والأسماء والأزمان القصصية وتحديداتها أو تجهيلها ، لا من حيث إنها موضوع أو مادة للعمل القصصي ، بل من حيث إنها اختيارات نصية ، (أو شكلية ، في سياق آخر) تشير إلى القصد القصصي - سواء كان واعياً أو غير واع

إن مجموع التغييرات والتطورات وتراكمها ، وتفاعلها ، في الكتابة القصصية ، على النحو الذي أجملناه ، في حقبة معينة ، بشكل ياراً يمكن أن نسميه حساسية جديدة .

### إدوار الخراط

مستغنياً ، إلى حد محسوس ، بعد استنفاذ كل ما يمكن أن تقدمه هذه الافتراضات من حلول . أي أن ظهور ورسوم حساسية جديدة في النص - مهما كانت أصوله في التراث الثقافي الأدبي والإيديولوجي ، ومهما كانت علاقته بالتغير الاجتماعي والوعي بهذا التغير - ليس مشروطاً بهذا التراث أو بهذا التغير ، ومن الممكن أن يكون طفرة في المزاج الإبداعي لحقبة من الزمن ، وتطوراً داخلياً في تلك عملية الإبداع التي تفسد ، بقوانينها الداخلية الخاصة

ولذلك ، فإن تطور هذه الحساسية لا يحدده ولا يقطعته زمن محدد من ناحية : ولا يستلزم تواصل الأجيال ، وتراكم الخبرة على نحو

وإذا كان من الصعب ، ومن غير الضروري أبداً ، أن نتوصل هذه الحساسية المحددة من التغيرات والتطورات التي تطرأ في هذه الحقبة على بنية العلاقات الاجتماعية ، وعلى الوعي الفردي والاجتماعي بها فإن تغير هذه الأوضاع الاجتماعية بداته لايزدي ، من خلال علاقة جلية وحتية ، إلى تغير حساسية اللعبة والقصة بالتالي ، ومن ثم فهو ليس وحده تعبيراً مستمراً ، أي أن للعلاقة الإبداعية للكاتب الفردي دوراً خاصاً ومؤثراً ، وأن العملية الفنية سرها التحيز الذي يمكن أن نجانب نحائوه ، دون أن نستباح تماماً حتى آخر مداها ، باستخدام الافتراضات السيكولوجية والبيولوجية والعودة إلى مراجع تكون الوعي الفردي للكاتب وتركيبته الاجتماعية والنفسية . وإن هذا السر ، في النهاية سيظل



الناس من أشواق وصبرات تستصحب على التصنيع والتقنين والسيكنة .  
ونحت هذا الخط تتدرج منتجات « القصة القصيرة » الاستهلاكية .

وقبل ذلك كله فليست القصة القصيرة الآن ، في عقيدة الكاتب ،  
تقليدية ، فقد استحدثت هذه الكتابة وأهكت حتى الموت والجفاف  
الأخير

وهنا كله ، بالبداية ، لا يُسقط « مشروعية » منتجات الأعمال  
« الفنية » أو شبه - الفنية ، التي تلبى احتياجات عريضة لترجيح انقراع  
بالنسبة ، وإرضاء الصمير بالاستماع للدعوة ، وإشباع الفصول بتبع  
الصنعة وهكذا ، ولكنها مشروعية تتدرج في سياق آخر تماماً .

عقيدة الكاتب إذن هي أن القصة القصيرة - في التحليل الأخير -  
صياغة تسعى نحو المعرفة ، ونحو التواصل في هذه المعرفة : تشكيل  
لأفكار مشتركة وكامن لأهوال الحياة والموت ومتعتها ، بنية متينة لأسئلة  
وأشواق إجابتها في السؤال نفسه ، وتحققها في الترقى نفسه ، أي أنها  
صياغة تسعى نحو التسهيل بكل ما هو في طوع الإمكان ، بل بما  
يتجاوز الإمكان بشرط التعريف - إن صح هذا التعبير - فليها إذن  
مسحة من عمل النبوة بالمعنى الأشمل أي بمعنى الرؤيا ، والمعرفان ، في  
هذا العصر الذي عظمى فيه « رسالة » الإعلام ، و « معرفة »  
التخصص ، وفي هذه البقعة من الأرض التي تخطط فيها الرؤية ،  
وتضطرب بل تضطرم « المعارف » . وإذا كانت الصياغة - والتشكيل  
والبنية شخصية بالضرورة ، وإذا كان إيقاعها ونسجها ذاتيا بالضرورة ،  
فإنها بالضرورة أيضا تقع فيها يمكن أن نسميه « متلفة » ما بين الذاتيات ،  
سواء على الصعيد الاجتماعي ، أو على صعيد المعرفة .

على ضوء هذه المجموعة من الافتراضات ، والمقالات التي ألفتها ،  
احتضنت هذه المقالة نفسها خطة محددة : هي أن تصب فقط نحو الأعمال  
التي يمكن أن تنطبق عليها مجموع هذه الافتراضات القديمة ، في جعلها ،  
بما لا يمس من « قيمة » قدر كبير من القصص القصيرة المنتجة إلى وثيقة  
فرعية ، أخرى ، قائمة ، وأن نتناول من هذه الأعمال ما كتب ما يمكن أن  
نسميه - على نحو عام وافتراض آخر هام - جيل السبعينيات ، وبمبار  
عدي أكثر تحديدا ، ما كتب كتاب تتراوح أعمارهم حول نقطة الثلاثين  
أو أقل من الأربعين على أي حال ، وظهرت كتاباتهم في هذا العقد  
السمين وحتى أوائل الثمانينيات ولست أعلم ، بأي شكل ، بصحة هذا  
المعيار المعنى على أي حال ، فخل من افتراضات الكاتب أن مجموعة الكتاب  
الذين صُورت كتاباتهم ودرست أقسامهم في الستينيات ، وخاصة حول  
مجلة « ٦٨ » المعروفة - وأوضح الأسماء هنا هي يحيى الطاهر عبد الله  
وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، ومحمد الساطي ، ومحمد مبروك ،  
وجميل عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد العاطي (وجنان العيطاني ويوسف  
القعيد في حدود معينة) وهكذا ، ومن قبلهم كما هو معروف : يوسف  
الشاروني (إلى حد ما) والكاتب في الخمسينيات - هم الذين تبلورت  
على أيديهم تلك الحساسية الجديدة بكل مروحة ألوانها ، وقد واصلوا  
رحلتهم بإيجازات هامة في هذا المجال بالتحديد ، في أثناء السبعينيات

ميكانيكي . إن افتراض الطفرة يعني أن فكرة الأجيال ليست معيارا  
ضروريا ، وعلى سبيل المثال يمكن أن نجد « الحساسية الجديدة » في  
القصة القصيرة في السبعينيات - إذا سلمنا بوجودها - أصولا كامة  
ومؤثرة في الأربعينيات وإن كانت قد توارت ، وحقت في  
الخمسينيات ، ثم تحدت قصباتها في الستينيات ، وهكذا ، مما قد  
يتطلب أبحاثا تتركس نفسها لا مخصص هذا التأصيل ، على مستويات  
مختلفة ومتضاربة من البحث من حيث الظاهرة الاجتماعية ، أو طرائق  
الكتابة ، أو موضوعات - نيات - العمل الفني ، وهكذا

هذه الافتراضات ، إذن ، هي التي وجهت نظرتنا إلى أعمال معينة  
في لقصة لقصيرة المصرية في أثناء السبعينيات ، ولكن الأمانة تقتضي  
أن يُلحق الكاتب هذه الافتراضات ببيان أولوياته ، وأصلياته ، أو  
انحيازاته - كما أثرت - في هذا الفن الذي يستويه ويستقره ممارسة  
ومتبعة منذ أوائل تشكيل وجهه بنفسه وبالعالم ، ويستطيع الكاتب أن يبرز  
« قانون الإيمان » الذي يعتنقه في هذا المجال بأن القصة القصيرة - والعمل  
الفني بعمامة - ليس أساساً أداة تسلية ولا دعوة ولا فلسفة ، ومن  
الضروري أن نحدد ذلك من البداية ، لأن القصة القصيرة بالذات شكل  
مخادع وسراويل جدا من أشكال الفن ، وهي في فترة معينة ، مبرعان ما  
تصبح صناعة استهلاكية على قدر كبير من الرواج ومملا للطلب  
الاجتماعي الواسع ، هذا إلى أنها قد أثبتت مزية سنية - فنيا يبدو  
ولسولة الأول - لأنواع من الخطابة بالمعنى الأصل للكلمة ، الخطابة  
الاجتماعية و « الأخلاقية » والملمسية والشعرية وهكذا ومما نظرتنا في  
إمكانية ارتباط العمل الفني بالأيديولوجية (وهو قطعاً موضع نظر ، ونحن  
الصعب في هذا الارتباط بدامة وكفافية مسلم بها) ، إلا أنها  
استخدمت ومازالت تستخدم ، أكثر مما ينبغي بكثير ، أداة أيديولوجية  
صريحة مباشرة ، وبذلك استحوطت إلى مرج آخر من أنواع « الخطاب »  
يتردد للكاتب كثيرا أن يدرجه في سلك العمل الفني ، كما يراه . وهذه  
العقيدة التقليدية - أو الانحياز النقدي - هو الذي أمل الافتراضات التي  
بدأت بها ، إذ يرى الكاتب أن العمل الفني - والقصة القصيرة على  
الأخص - ليست « شرحة من الحياة » (الحياة شيء والعمل الفني -  
داخل الحياة - شيء آخر ، فليس هذا بديها ؟) وليست « انعكاسا »  
للمجتمع ، ولا حتى « انعكاسا » لرعى الكاتب (لماذا انعكاس ؟  
أليست « فعلا » قائما برأيه ؟) ولكنها ، على وجه أخص ، ليست  
« مكنة » صغرية مصرعة بحكمة التركيب ، تدور ثروسها الصغيرة في  
قواتها وتدفق وتلفظ في اللحظة المناسبة في مجراها الأخير للمعد لها سلفا في  
« لحظة تنوير » كأيها من عمل الخرافة المهرة ونخلة اليد الخادعة ، (حتى  
لو كانت « لحظة تنوير » معكوسة تغير من كل السياق وتلقى عليه حزمة  
ضوء ملائمة غير متوقفة كما تذهب إليه بعض طرائق التحديث الأخيرة) .

وانحياز هذا الكاتب يأتي ضد الكفاءة المقررة في الصنعة ، والحدق  
في التركيب ، فلعل الشرح الدقيق في الصنعة ، والشق الصغير في  
البناء ، هو كمال لصنعة ونظام الفن انشئ للنور المصقول للعلاق  
بإحكام على ذاته آلياً جلياً ، وهو - بحكم تقييمي مسبق ولكنه ، بما  
أرحو ، مدعوم بالاستغراء والتأمل الضبور - مناهيا هو جوهرى في

وقد كان من الصعب ، لأسباب عملية بحث أن تتناول هذه المقالة أعمامهم - أيضا - في تلك الفترة .

إذن ، فإن المرجع الاجتماعي العام لوعي هؤلاء الكتاب من جيل السبعينيات هو المناخ الذي لا نجد بأسا - بل قد يكون مفيدا - أن نذكر به : كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقائيل تحريق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتصادم الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واسترقاق الحرية بكسر هجيد ولكنه مؤقت ومعلق ، ثم اقتحام القيم والاستلاكية والعطيلية ، واستيلاء فئة «الكومبرادور» على منهج «الانفتاح» الذي كان قد قدم وبعاد تقدمه الآن - على أنس منحنى: الإنتاجية وتوطيد التكنولوجيا ، وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعي أساسا - لفقر والموجه إلى قوات عطلت لها ومنضادة مع المآثر الاجتماعية في الحقبة السابقة في حين بيئت مثلا كلمة «الاشتراكية» ومفهومها - أيا كان هذا المفهوم على أي حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت في نهاية المقدم أن تصبح سبحة السحرة) ، وتمكن البروقراطية . وهي حقبة هجرة أو خروج أو زيف المثقفين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من «المثالة» المصرية حتى عذب عليها توصيف «سلعة التصدير» إلى جانب أنها الواة المخصصة في الخارج العربي والعالمي على السواء ، وهي حقبة أزمة نظرية انصرية وتجدد البحث عن مقوماتها - وهي أزمة حقبة ومبررة في النهاية - بعض النظر عن جانب ما من الاقتحام والتدخل المخطط المنعصر ، وهي حقبة تصحح الغيبات واللوات بمقولات متوخمة من الماضي وعن السلفية الطوطجية ، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهي حقبة استشرى التصخم وتمشي الغلاء الساحق والدخول المثابة وتورم الثروات المشبوهة . وهي حقبة انفجارات من العنف الوسيطى لها رصيد من مبادئ مطلقة . وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطية محدودة ومحدودة فهي حقبة استمرار غياب المثقفين - وبالهم يتنى وهي هؤلاء الكتاب - عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع اتخاذ القرار ، مما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة ، على كل المستويات ، وتمتد القيم الأكفية السائدة باقتحام للمنتجات الأخيرة «لتكنولوجيا» دون أصولها ، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التي مازالت ماثلة في الأذهان

هذه الافتراضات ، والاختيارات ، والتحديدات للمرجع الاجتماعي التي أحشى أن تكون ، على اقتضاها ، قد طالت أكثر مما ينبغي الحال ، يمكن أن نبدأ - بقدر ما يستطيع الكاتب - في تبين لمسات هذه الحساسية الفنية الحديدة كما تبدو من خلال أعمال معينة لكتاب معين من «جيل السبعينيات» ، في اتجاه الملامح الفردية واسمات العامة على التواري .

والنسب الأعمى - على الألف باء - خطة تمثل غيرها من لخطط في هذا تناول الذي لا يعنى - كثيرا - «بالقيم» وإصدار «الأحكام» ، على أي حال .

لعل إبراهيم عبد الحيد من الكتاب القلائل الذين يمكن أن تكون كتاباتهم محلا لدراسة «معملية» في الأساليب «الحديثة» ، فهو منذ أن

كتب «حلم بقطة بعد رحلة القمر»<sup>(١)</sup> حتى «القمع»<sup>(٢)</sup> قد جرب يده عبر هذه الطرائق التكنيكية ، وتراوح بينها على طول فترة التكوين والتشكل هذه . نراه في القصة الأولى يصب موضوعا (تيمة) تقليديا في شكل يستوحى للنحى الذى كان ومارال شائعا ورائجا عند شدة الكتاب .

تجاور «التقليدى» في الخطاب مع «الطبيعى» ، التعيق السردى وتوهمات مقطعة من «تيار الوعي» الداخلى ، وجهة النظر الموضوعية الخارجية للكاتب المحيط العالم بكل شئ . والسقوط فجأة في حلم بقطة موضوع على قاعدة التجسيم كأنه واقعة أوحادثة لا يأتى افتقار القصة إلى الإقناع من مجرد بساطة واصطناع التيمة - مؤلف مهدد بانطرد من يئنه لأنه لم يدع الإيجاز - الخط الذى استهدت كتابته - يحتم - وهو يستمع إلى محاصرة عن الدعوة للإدجار وتنوع الأوعية الادخارية - بأنه رائد فضاء يجمع الذهب - من على سطح القمر - بكلك يديه «ذهب» ، ذهب وجليك كثير ، معطش تبنى لتظفه الولية . بل يتأني من تراوح الصياغات الكناية ويجاورها دون إشباع لأي منها ، ودون أن تصهر في وحدة أو تناغم كتابي ما ، ويتأني أيضا من محاولة تبرير حجم البقطة وتسييه سرديا بأن «أمريكا طالعة القمر وروسيا ، وسابيين الأرض .. لازم فيه فوق ذهب .. وهكذا ..

وهو في «صوت السقوط» يلجأ إلى تشكيلك الحوار - أساسا - بين شخصيتين ، على عرى الحوار العنى ، لمقتطع من مباحثه الذى يجاور شاعرية ما : «يرفع أقال هومو .. يستطير الغضب العاصف . يستعوى إرادات المذاب . نبوية بنت إبليس ... شاهينار المكتنزة الردين الساحة النظرات .. هذه التكوينات المقصود بها أن تكون شاعرية وتجريدية تظل مع الكاتب فترة طويلة حتى يتخلص منها في قصصه الأخيرة . ففى «شمس الظهيرة»<sup>(٣)</sup> تبدأ القصة : «تطاورنى قدامى يلغها أتون الوجه المراقا» (علامة التعجب من صد القصص نفسه) وفيها «الشمس نابع مبيت وموت معق» ، «فروى داخلك بعل كبركان أروع» وهنا أيضا تتجاور الصيغ الشاعرية والصيغ اللاعية . «تكلم ياوجه ألى الحامد .. أمأمل أنت أم أسف ؟ ثم لعنت مت من زمن .. تكلم بحكمة السنن التى استنطفت بها جدد الطرائيت .. إلى آخره .

أهمية هذه القصة أنها - بما أعرف - أول محاولة له لارتداد مباحث جديدة إلى حد ما وغير مألوقة تماما ، من الحساسية القصصية ، ومبرة إبراهيم عبد الحيد - يشاركه فيها ، ويوغل ، محس يونس ، على الأحص . وآخرون ، إنه يقيم مشهدة خارج المشاهد التى استعرت كدنة من شوارع المدن وحوارى القاهرة ومكاتها ومقاهيا وعيظون نفرى إلى آخره ، والموقع هنا هو بما يبدو ، فليس مستق ، ملاحظات الإسكندرية التى تقع - وهذا أساسى - عثر يدراك الحال الصعابده وعائلاتهم وقد حملوا كل تقاليد وعيهم بالشرف والتأثر ليعرض يد يثق طيعها معادية لهذه التقاليد : «حجرتنا مالهار يدحيا أعراب» «نحن غير موجودين» . لقد «متنا» .. ثم ينهى الحوار لمقطوع الذى يدور من جانب واحد ، لتدخل الكتابة فجأة في غور عمران - الطفل - «لستجلب صقور الثأر تخلق فوق الماء المهروم . أنا عمران يا أيى

النهاية ، بعد لآى - إلى صياغة متسقة وإلى رؤية محددة وغير مترهلة ، سقطت الزوائد «الشاعرية» وصفا الشعر الخامير وأحكم التكتيك ، وجاء قدر ضرورى من التمكن فى الصنعة كان مفتقدا . (ليست هذه أحكاما بل توصيفات) .

وما من كبير جدوى فى «حكاية» موضوعات القصص الثلاثة : «بيت وحيد» حيث يظل البطل من شفته فى بيت يبدو كما لو كان غير مأهول بالسكان ولا بالزمن نفسه - وإن كان الواضح أن الزمن هو «الآن» الاجتماعى للراوى - على مظاهرات شبه جنسية تدور فى حارة مواجهة محددة بدقة «جغرافية» شديدة ، بينا يواب العجزة موصد عليه - طيلة ثلاثة سنوات ؟ - يقوم بوظيفة حارس غائب بل محبوس . و«القفلة» حيث يقرر البطل «بعد عمل عشر سنوات كموظف حكومى لا قيمة له فى مكتب مزدحم» .. «أن ينظف الدنيا» ، بترية القنفل فى قبلا منزلة ونائية ثم إطلاقها على أكوام القذارة فى المدينة الكبيرة ، فهذا هو دوره واختياره العظيم ، كرجل عظيم . ولكنه بعد ترتيبات حريصة جدا وعناء تفصيلى يحسب لكل شئ حسابا ، يجد فى اللحظة الحاسمة أن الأقفاس التى أهداها - ككفالات ضد الفساد والقذارة والتسلل - غاوية جميعا ، وليس فى أى منها إلا قنفل واحد ميت . ولكنه «لم يبتس» وتنتهى القصة بموقف حمل يفكر فيه محل مشكلة العربة «نصف النقل» التى حملت هذه الأقفاس ، ومن المنوع والمشتق مع نفسه أن يكون الحل غير قائم .

فى «المسك»<sup>(١٢)</sup> نجد رجلا له وظيفة غريبة فى السفر فوق سطح القطارات - جيت ودهابا - ليتغيب النصوص والمخلاء ، عبر عشرين عاما من كل الحروب . وهو يصادف ، مرة واحدة ، امرأة كأنها حلم : ولم تكن قاسية ، لكنها أبدا لم تكن فى تناول يده .

فى هذه القصص مناخ جنى لا يحسنه العين ، ولكنها عجيبة لا تنصى إلى اللامبالاة ، واليأس ، والعقم ، الصياغة والقيمة هنا متضارفتان لكى تكتل - برهافة وعلى استعلاء ، كما ينهى - رسالة رفض واحتجاج على الإطوار «الاجتماعى» الذى تدور داخله القصة - فى عالمها الخاص - وفى علاقاتها الواضحة بالوضع الاجتماعى الخارجى عنها فى الوقت نفسه . ورسالة الرفض تحمل فى داخلها عنصرى السلب والإعجاب ، معا . والتكتيك العبقى للمألوف يجرى بسلامة ورقة . وهو منتج - فى داخل المصطلح - فلم تعد حيل التفسير السردية ضرورية ، ولكن تفاصيل الواقعة العجيبة ، على العكس ، معى بها جدا ، مهمة لأنها تقع على التقاطع بين «الواقع والوعى» ، والكتابة قد أصبحت قاطعة ومضبوطة بنورها الداخلى الخافى عن اعتبار زاهد ورقيق للكلام والمحو ، والتزاوج بين مواقع أو وجهات النظر الداخلية والخارجية أصبح سلكا متناغما .

والفردات الأساسية ، فى هذه القصص ، حركية . يمكننا أن نستشف ذلك فى استخدامه عناصر متحركة بطبيعتها : القطارات ، عربات النقل ، السيارات ، الأنويسات ، الطائرة . وهكذا ، ولكن الأهم فى هذا أن الحملة عنده جملة فعلية ، متحركة تدور وتتقل غير الأضال التى تسلس له فى مساراتها دون عوائق فعلية ، دون قيام

آء .. لماذا عاصت ساقاى وحدى حتى الركب ؟! والقصد القصصى هنا واضح وقريب ولكن هذه الكتابة «الشاعرية» التلوين لائق ولا يمكن أن تنى بهذا القصد فهو - من ناحية - إدانة لقيم تقليدية من قهر المواضعات القديمة فى موقع لا يمكن أن يتفق معه ، وهو - من ناحية أخرى - تعاطف معلى عنه من الكاتب مع كل من القاتل للمضطرب - بطولته هو مقصور عليها - إلى إغناظ طقوس التار ومع ضحية هذه طقوس ، وفيها صدى عفيف من فبدرا القديمة موضوعة فى مياقى الصعيد . محبوبة من الأب والأخ ولكنها تذهب قربانا لقدر اجتماعى لا يقاوم . إن صرامة القيمة وصلابتها لا يمكن أن تؤنى أثرها ، لا يمكن أن «تعمل» (إن صحت هذه الكلمة) عبر الترهيمات الخفيفة الشاعرية

«مواقع» الحساسية القصصية عند إبراهيم عبد المجيد هى ما يستدعى أول انتباه : ملاحات الإسكندرية ، «مزلقانات» السكة الحديد النائية المعروفة فى «الرجل الذى يهوى قهر العربات»<sup>(١٣)</sup> و«الشجرة والعصفير»<sup>(١٤)</sup> والمنشئ فى المدينة العربية فى الخليج ، على الأرجح ، حيث يقم مصرى مهاجر للعمل مع باكستانى فى «اليوم الأول»<sup>(١٥)</sup> والترسانة البحرية فى ميناء من موانئنا غير مسى فى «الفلشين»<sup>(١٦)</sup> و«بيوت المعركة فى صواجر مفرقة فى «بيت وحيد»<sup>(١٧)</sup> ، و«القفلة»<sup>(١٨)</sup> ولكن أهمية الموقع «مترجما بالوعى» ليست فى جذة الدبكور الخارجى ، ومعاجاته ، بل هى أساسا فى صياغة هذا الموقع «مترجما بالوعى» الذى يجامر القصة ، أو مأخوذاً خبر هذا الوعى ، ومتناظراً مع العناصر المعطيات الأولية لهذا الوعى ، كما شاهدنا فى «شمس الظهيرة» وكما يتأكد ويرسخ على خبرة الكاتب وتضج ممارسته ، فى قصصه الأخيرة .

وسوف يخلص الكاتب ، فيها بعد ، من الخطائية فى «تعليقات عن الحرب»<sup>(١٩)</sup> و«الرهبة فى الانقطاع»<sup>(٢٠)</sup> بما تنطوى عليه الخطائية من حيل سردية قريبة المتناول لتضم الأحداث وتعليلها ، واقتباسات من رصيد قراءات متنوعة ، ونحشية هوامش ، وتوثيق تواريخ ، وحوار مقطوع بأنى من طرف واحد ، وتغريب فى السرد المبني : «اتسمت بشامته .. رأى اناس مزدحمين حول جثته الباسمة» ، أى من طرائق التكتيك المسى بالحديث والذى أوشك أن يصبح - كما هو معروف - تقديدا وهائيا

وسوف يمر من خلال فترة من الصياغة التصيرية الحادة فى «لوت فى أربع حكايات»<sup>(٢١)</sup> مثلا ، حيث نجد التشويه الصياغى المتصند ، المؤثر ، للأحداث والصور ، تتابع الحمل القصيرة جدا ، حذف حروف «مطف وأسماء الوصل ، إغمال تشخيص الحوار ، استدراقات وتلاحقات الصور بطريقة التفتيح والتركيب السبائلى فى صور مفرقة جدا إلى حد الانبعاث والتضخم الشامه وأخيرا النهاية المقروصة التى تكررت عن الكاتب ، التجوى الداخلية للبطل الذى مات - قبل هنا - تكتل إلينا - بعد الفعل - لحظة موته ، على غرار المصطلح القصصى القديم المقلق ، لا لأنه مصطلح غير «واقعى» - المصطلحات كلها لا صلة بينها والإقناع «الواقعى» - ولكن ، أساسا ، لأنه غير ضرورى ومتريث .

رى فى القصص الثلاثة الأخيرة التى تناولها هنا ، وصولا - فى

الأسماء - أسماء الجواهر أو الأشخاص - حواجز أو حدود ، فأسماءه أساساً أدوات ولحركة ، وحضورها مرتبط بالانتقال ، والصغيرة ، وحملها الفعلية جعل مفصلة ، تترايط بوصلات مألوفة معروفة : « حين » ، « الظرفية » ، « لأن » ، « السببية » ، « رغم » ، « الاعتراضية » ، « لكن » ، الاستدراكية وهكذا ، وهو يؤثر أيضاً فعل « صار » الذي يندر استخدامه في لغة القصص الخارية الآن ، لهذا كله في التحليل الدلالي قيمة الظاهرة .

في قصة الأحيوة والشجرة والصافيير غير المنشورة عردة إلى منطقة يعرفها الكاتب معرفة جيدة ، ويثرينا بها ، هذا العالم الذي له موقعه من مرقان سكة حديد وعلى معترف عدة طرق : المشوق إلى « قيم » قديمة بمعنى أنها قائمة ، واقتحام « قيم » آتية وجامدة وكاسحة ، والصافيير - على أنها صيغة قريبة جداً وسهلة إلا أنها لها ناعمة الاندماج في بنية القصة كلها .

وإذا كان مما يسترعى النظر أن الطفولة عند إبراهيم عبد الحيد عالم مفقود تماماً ، لدينا ، فليس في كل ما عرفته له من قصص قصيرة قصة واحدة ترجع إلى هذا العالم الذي يستوى معظم كتاب القصة القصيرة عندنا ، فإن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو خلافاً ، بل هو المناخ السائد في القصص القصيرة التي كتبها جبار الجبلي المخلو . من بين خمس عشرة قصة أعرفها للكاتب ، تدور تسع قصص في قلب هذه الأشواق الطفولية ، وتتخذها بؤرة لها ، ونجوم قصتان حول نجوم هذا العالم ، وكأنها قد طمست عنه لثوبها ، وليست له إلا قصتان فقط تفعل في فلك الكار حفا ، وقصة هي أمثلة ، أما القصة الباقية فكأنها محكمة بعيني طعل ، ولهذا تمصيله بالطلع .

هذا « المشهد » الطفولي المتكرر مأخوذ في ضوء ريفي محض شفاف له صابته الخاصة ، وهو مشهد حنين إلى ريف الطفولة - أو طفولة ريفية مصفاة ، وتتقطر بنوع من العاطفية المنعشة التي تخلو من الصلابة والقسوة والقيح - وكلها مقومات لا يمكن أن تفصل عن عالم الطفولة وإلا ضاعنا بالوقوف في ريف معين - حتى نشئ أن نكون ، أحياناً ، مواطنية صراحة وإن لم تسقط تماماً في ميوعتها ونهدها .

ويصور الكاتب ، صراحة أو على استخفاء ، منحنى ضرب الأمثلة وقامة المقابلة والحارية ، المباشرة ، التي وإن كانت لا تضع لك أحد طرفي اطار موضع التقرير الفج إلا أنها تضعه ، بوصوح ، بأكثر بكثير مما يريح البناء القصصي ، بل تصل هذه المقابلة الحازية إلى حد إجمال القصة بمسود بنوعها ، بلا ضرورة ، كما يحدث في كل من « البياح »<sup>(١٤)</sup> و« الخنازير »<sup>(١٥)</sup> والمعنون وحده هنا يحمل على القصة . « البياح » أمثلة قوية على التمرد ضد الفهم والنشوء ، وهناك كليات في غاية الشراسة والصرامة يرهبان الناس في الحارة كلها ، ويهددان ما هو طيب وجميل ، ويسوقها كسبح عاتٍ يمرض بها سطوته حتى ينبري لهذا كله في واحد بطولي : « مد يده .. الفتى سكين حادة ، الفتى بشدة » فإذا بالعجوز المقهور « يزغق ويدمع فرحاً » والفتاة المهانة « قد عادت .. مشرقة الوجه فرحة » ، « وقال سعيد ثق » في النهاية « اقتحموا الدار بلا خوف . هكذا قال وابتم » كل قاموس القصة هنا

لامع « بشدة » - وهو ما ينطبق على كل قصصه محدود متعادلة - والأبيض يقابل الأسود بقوة ، هذه هي القصة - لأمثولة التي كأنها محكمة بعيني طعل .

ولا نخرج « الخنازير » عن هذا النحى في ضرب الأمثلة إلا بقدر أكبر من غنى لفردات القصصية ، واقتراباً أوثق من صائبة الكاتب الكامنة وللاثلة ، وما رالت الشحوص والمشاهد أشبه بالمناخ المثالية منها بالتحديدات العيبة ، فالسماء « ورقاء صافية » ، و« المعجوزات عجبات طيات » ، والزوجات العلاحات « مجربات يغربل القمح » وهكذا وهناك صيغة تعديد الأدوات الريفية بمجرد تسميتها ، والاستعارات المتكررة المطلقة على ذاتها ، كأنها أشياء صلبة لا تتفتح بإشعاعها على مناخ المشهد كله ، « الوردة البيضاء » استعارة ماثية تزداد في قصص الكاتب ولكنها تزداد ، فقط ، ولا نستطيع أن نحلق لنفسها تساوقات وإشعاعات وتناعات تعطيها وجوداً يرف عبيته ، و« لينة » تفق أيضاً هنا - كما تفق في قصص أخرى - استعارة كان ينبغي أن تكون حية ، متخلفة ، وبالثال حية بالإيحاءات ، ثم تهجم الخنازير ، استعارة أخرى شديدة الوضوح وشديدة القرب ، ومن ثم فهي شديدة الجريمة لنفسها ، لا تنتهي إلى شيء : « نجمت الحيوانات الهيفة برؤوسها المخروطية الشكل .. نجمت .. زحفت .. زلت الهر ، صرح الجميع في هلع . الهر . دامت السمك المص » - مرة أخرى وأخرى استعارة متكررة مسدودة - « وأثلت الوردة الصغيرة البيضاء » صرخوا ، تراجعوا ، دخلوا البيوت » « ماتت الصرعات في الخلق .. وارنجحت البيوت » هذه كتابة تهرم نفسها بنفسها .

إذا فرغنا من هاتين الحكايتين الأمثلتين ، فلا بد أن نتوقف عند قصتي الكبار البعدين عن عالم الطفولة الريف المثقلى به والذي يستوى الكاتب و« الجريدة »<sup>(١٦)</sup> قصة موظف على المعاش يعيش في داره التي هي « باب واحد .. حجرة واحدة » على قراءة الجريدة ، صفحة صفحة وحرراً بحرف ، ويموت في وحشة شيوخته وحده ، بين أهرامات من الحرائد ، ولم تعد حياته ولا موته كلها وكلامها ، إلا بقذنين من أبعاد الجريدة ، حتى يجده الجيران « ممدداً على السرير ميتاً .. » وهالهم منظر الحرائد العديدة « .. وعلى الحائط شرائط طويلة من مس صفحات الوفيات .. شرائط طويلة وصور كئيبة .. وصرح الناس رعباً حيناً رأوا .. الفئران تخرج من بين أرجلهم في فرح » . مازالت لغة الاستعارة - مقبولة إلى حد ما ولكن ليست شديدة الرفاهة على أي حال - هي لغة القصص . أما « الحارس » وهي غير منشورة ، قصة تخرج عن المدار الذي عرفه في قصص الكاتب الأخرى ، وهي تحترق الوحيدة التي أعرضها في لغة السرد التقليدية الواقعية ، والقصد فيها موفى به و« واضحاً : احتراز حافر الحياة ، عن طريق المرأة التي ليست جسا صرفاً ولا حلقاً خالصاً مع ذلك ، بل فيها نوع من الرحمة يتساوق مع أقرص « الرحمة والنور » . في قلب مقبرة يتحدا داراً له حارس لسفابر ، اختار بنفسه هذه الوظيفة . للقصة في تيمنها ولعبارتها خاصة احتضت الألفاظ « القوية » والاستعارات الناتية للمقحمة . وهبطت نسمة العناية دون أن تمنح . وتراوحت طرائق السرد التفيدية من حوار وحكي وتوصيف ، في محرى هادى ، بل جاءت قصة متقنة ومحبة ، في وسط

المقابر ، نعمة الدعابة والمقدرة على السخرية العطوف بالذات وما لآخرين وبالمصير المصروف .

ومن قصص «الكبار» أيضا قصة طامع قصد يمكن أن يوصف بأنه مجرد تأثير محزن مثير للراء ، وليس مأساويا أو قاتعا . «دالما الموت»<sup>(١٧)</sup> قصة عامل التسبيح الذي يهاجر إلى مدينة حرة بحثا عن التفرغ للموت والمسجل واليونانجاز والفسادين وقصصان التوم لامرأته الجشعة ومفرش السرير والحلاط .. الخ وعلى الرغم من الخيل الأسلوبية التي يتمتع بها الكتاب المحدثون : التفطيع ، ودع عناوين الفصول والقصص «رسالة إلى صديق» ، «قالت الزوجة» ، «حارة العصري» وهكذا فالقصة تجري تجري التقليدي الذي عرفناه في عشرات من الحكايات الخسبيات ، هي تعليق على ظاهرة اجتماعية ، مجرد ، ومخارجي .

عندما يدخل الكاتب أرض «الكبار» لا يجد إلا طرقا مطروقة من زمان .

ول «زيت» تذهب الأم الرضعة لتدفع «المصاريف» لابنها في المدرسة ، والموضوع وإن كان مستمدا إلا أن التركيبة حادة مأكرة ومؤثرة عاطفيا حتى إن غصبت لأبك قد تأثرت ، كما تغضب لأن عبيك تمرورقان بدمع عاطفي وأنت تشاهد فيلما «مؤثرا» ، تغضب لأنك في الواقع خدعت عيلة «مستمتالية» سهلة . ولكن القصة بتقدها التوحلم لكامل مع البطلة المؤثرة ، الأم الرضعة التي لا ترحل بمقدرة المحاكاة الكاملة من وجهة نظر «مباحية» ، من جانب الكتاب الرقيق من أهل المدن ، الذين بعد بهم العهد بطفولتهم ، هذا كاتب مارال بحيا - قصصيا - في بؤرة طفولته حقا ، وتتقد القصة أيضا سلامة ممة اخوار ، هذا عنصر لا عاطفية فيه ولا تغلب ، بل «صادق» في صباه ، ومن ثم مكتمل بذاته .

على أن الجسم القصصي الكبير للكاتب هو على وجه التحديد تلك المستاحبة الطفوية لفجر حياة ربيعة كأنه لم يحدث قط ، بعاطفته المصروسة ، بدءا من «الشط» أول ما قرأت له حتى «الموت والعصافير»<sup>(١٨)</sup> التي تنقل مناخ الريف إلى حجرة فوق بيت في المدينة ، وعندما يموت الأب ، وبدن «ترزق العصافير بشدة» .

في «الشط» يمكن أن نرى بوضوح خصائص البدايات في اكتشاف هذا المشهد الريفي الضال الطقوس : التكرار النصي ، وتراخي البناء (يس البناء دائريا ، كما يبدو أنه المقصود بل هو مجرد ترادف أو تردد) وأخيرا النهاية المبهمة أكثر مما ينبغي . سوف نرى في هذا المشهد القصصي فيما بعد ، كثيرا ، عناصر أمنا الموقلة ، والحلية التي تعرى الرجال وتأخذهم تحت الماء ، والكتاب وشيخه ، والسوق الريفي وما يباط به من آمان وما يسفر عنه من غيبات ، والجدة أو الأم - دائما مهشمة أو مريضة أو مهارة ، والأب الصابر المنكوب ، والست الصغيرة التي كانتا حلم ، والأولاد في لميم على مجاري الماء والميطان والأجران .

في قصص المشهد الطقوس إذن : «الثقوة»<sup>(١٩)</sup> وهذا يوم طيب للحياة»<sup>(٢٠)</sup> و«عيدان الخيل الجافة»<sup>(٢١)</sup> «زيت»<sup>(٢٢)</sup> و«القيح والوردة»<sup>(٢٣)</sup> و«شجرة الزمان»<sup>(٢٤)</sup> و«قرط لضي صغير»<sup>(٢٥)</sup>

و«التابع والحسان»<sup>(٢٦)</sup> تنوعات على نظم أساسي واحد : التوق الطقوس للعودة إلى هذا المشهد ، حيث ، لأحزان والمتاعب بل نحن قد صغيت من حديثها ومباشرتها وأمرغ منها تغلها عن طريق النص الشعري الذي لا يتورع عن استخدام صيغ التعجب والتفصيل ، والتجوى الداخلية للتجربة للذات أو للمير ، وإدخال التفاصيل الأوضعية الواقعية ، والطعم يحمل الحوار الرقيق القصيرة ، ثم التأثيرات العاطفية المدروسة والمدموسة بالحكام وقوة ، والمجوء إلى لأليجورية الصريحة في «الوردة البيضاء» أو «الحسان» أو «العصافير» أو «السك النصي» أو «الشطة» استعارات تجريدية تقوم مقام معاني مجردة ، وليست حصورا قصصيا يتمتع هذه الدلالات بقوة تخلفه

والتقاء مع غناية الكاتب وعاطفته ، فإن العلاقة بين الطفل المائل دائما في بؤرة المشهد والأب أو السلف لا تأتي قط في سياق التهر الأبوي ، أو المسطرة السلفية ، حتى في غمار الأزمة في هذه العلاقة ، إسماض الكاتب بهذه العلاقة المفهومة بطبيعتها حيلة سردية هي أقرب إلى الحيلة النصية نفسها . (ليست نصاية ، بداعة ، لأنها مصاغة قصصيا) وهي تهيم الأب - أو الجدة أو الأم - وإسقاطه ، عوضا عن الطفل نفسه ، في هوة العجز وقلة الحيلة ، يبا للطفل قدرات وطموحات وتحققات تقرب من الخفاق (المعجزة ، الفعل ، يصدر عن الطفل أساسا لا عن السلف) والحلم يتجسد ويظهر ويكسر حاجز الواقع [انظر «التابع والحسان» على الأنص].

وحق في «قرط لضي صغير» ، وهي قصة محكمة من حيث صياغتها ولوحاتها على السواء ، فإن الولد هو الذي يحطم القسر المفروض عليه من والديه (بأن يكون بتا خوقا من الحسد ، والموت في الظاهر وتأكيذا للعلاقة الأوديبية الكامنة في جوف العمل القصصي) الطفل يتجاوز مرحلة التثيت الأوديبية التي يتوحد بأمة عبر القرط القصي الصغير الذي لم يعد - هنا - مجرد استعارة جامدة معنمة بل صياغة مضبوطة نادرة في كل حنايا العمل القصصي وتبرجانه . وعندما «وقف الولد شاق .. وراء البيوت والجر والإبل والنخيل والقياب يفر في عين الشمس ، لم يحفل ، ففالت له سر الحياة . إذا فوالدت الأسماك ، وأنجبت هاجر للخيل ، ومقط الندى ، ومخرج يونس من بطن الحوت . أمسك بالقرط الذي أحبه ، قال في وجد : أحب نقوشه .. في أذن الولد قرط ، ومتقوش على القرط رجل ، والرجل يسك ربحا .. لقد كسر الطفل الطوق الأوديبى أخيرا ، وشمخ برمحه ، في شاعرية مقتصدة صالة

وعلى حين يتراوح معظم كتاب هذا الجيل بين الكتابات المهتمة ، تقليدية ومحدثة ومصطربة تأخذ من الحائزين بطرف أو أطراف ، فإن عبده جبر من القلائل - أو لعله أحد اثنين - من الذين وجدوا طريقهم ، من البداية ، وأعطوا لهذا الطريق جهدهم . ومن الممكن أن نقول ، باطمئنان ، إنه كاتب محدث ، وطبيعي ، بدءا من معامراته الأولى غير المشورة حتى آخر قصصه القصيرة - ومرورا بروايته المدحرفلة «غريبك القلب»





في قصص هذه المجموعة سمات مشتركة وخصائص واحدة في الكتابة : اختيار الكلمات الباردة ، الغامضة ، الجميل للقاجة المتسرة ، طرح تقرير قصير في جملة والرد عليه بتقرير متلفس أو منحرف من مساره فليس بينها صلة للداع متسلسل ، تتابع المشاهد أو القطعات البصرية وجعل الحوار مع وجود فقرات فارغة لها ، القطاعات حادة لا غناية بتطويرها ووصلها ، نثر التفاصيل الدقيقة ، فيها يبدو كأنه نوع من اللامبالاة بأشياء العالم وأحداثه ، الصوامع موافق خاصة كأنها توافقه وعلاجها بلا اهتمام من طريق التوحيد والتفطير والتجديد ، ويترب على هذه الكتابة ، بطبيعة الحال ، نفي العاطفية نفيًا تامًا ، بل ما يقترب من نفي الانفعال - كل انفعال - لالحليات التي ترج القلب كعلاج يحدود فعله لتحلها إلى وقائع غائبة ويغشى الانتباه بها إلى الظواهر اليومية الصغيرة وإلى أفعال صغيرة لا معنى لها متكررة ولكنها للقطف فجأة - في هذا السياق - فتجمل قيمة الرد : الرقص المتحد قناع اللامبالاة .

تكتيك القص هو بالضبط مراكمة الصغار ، الأفعال والالتفاتات الصغيرة لكي تتخلق من هذه الصغار نفسها قيمة ثقيلة وكبيرة . ليست سقوط العالم بل تجاوز هذا السقوط .

ولن يتسلم الكاتب لهذا النوع من السقوط الماثل في **«أول ما يقبض»** يتعرض للإغراء ، في قصص مثل «صورة جاتية لوديل» (١٩٧١) . حيث تواحه الفتاة أمثال الوحدة في المدينة وزرعها بجم غابر تخرج في صورة اسحات الشيخ بنموذج الأب الميت وحضور شخصيات مجهولة والحيلة السردية في الحلم مقصورة ومرسومة ومتعمدة ومن ثم فهي تقيصر صورية وغير مقنعة ، لماذا نعل ونمطق الحلم الذي هو - في السياق القصصى - صحو آخر ؟

ويعود الكاتب - إلى عالمه الخاص وإلى يوحنا في قصته ومن هنا إلى **«الحمر»** (١٩٧١) ، ولكنه الآن يعيش في غرفة وحيدة على سطح عمارة قديمة مرتفعة ، ويعرف أنه يشتمل برسم صور الناس في المقاهي ، وهو يدور في جولته ليومية العقيمة في الشوارع وزواوده أشياخ أحلامه الساقطة القديمة ومحبته لليمون - ثم يخرج من دائره للفتنة «وأخذ يمشى وقد طوى الشوارع الموحشة خلفه .. في منطقة ليس بها أى مقهى وكل نوافذ بيوتها المتجاورة مغلقة تمامًا .. واستدارت رقبته للوراء يهدو رعب » ( نهاية ) . هل هي صيغة أخرى «للمدرجة الأحبار في الحديقة» ؟ وعلى حين كان يوحنا الأول قد نظر إلى شجرة الزيتون واتسم ، فما نحن نراه هنا وقد سدت أمامه كل النوافذ ، وأحيط به ، وأطبق عليه الرعب ، والهدوء . الصيغة هنا بلغت اكتمالا واتساقا لم يحدث في القصة الأولى .

أما «الوداع تاج من العشب» (١٩٧١) فقد بدأ فيها تميز لغة خاصة للكاتب تبتلى فيها دقائق من الحساسية الشعرية بعد أن صفت ونظمت وصفت بغمتها ، إلى جانب ما اكتسبه من قدرة على صياغة كتابة التبييد والتوحيد المألوفة عنده ، ومن ثم جاءت إلى عملية السرد حررة ملبة كانت معتدة وكانت تخط إلى خضوع عاطفي في قصص سابقة ، وهو ما نراه كذلك في توأم هذه القصة هي «سوق السيلة ريب» (١٩٧١)

أما القصص الثلاثة الباقية التي قرأنا له وهي قصص أخيرة . «هل رأيت محطة الإسكندرية» و «الأيمن المتوسط» (١٩٧٨) و «القطار ذو العلاقات الأزرق» (١٩٧٩) فهي عودة ناجحة إلى فلك قصص العربية واللامبالاة والاحتجاج على الأسرار ، بالإدراك والمواجهة

إن جملة مناطق الحساسية التي يرتادها عبد جبير ، بكتابه المتسرة ، هي في تعميم هذه المناطق ، واحتياط نجوم فيها لم يصل إليها كتاب مثل بهاء طاهر وإبراهيم أصلان ، وليست حساسية النظرة الصحفية الباردة عندهم مما يمت بصلة إلى «الرواية الجديدة» مرسية ، نظرهم تحمل غصبا مكتوما لا تملك إلا أن تعرفه ، ومحاولة التقریب بينهم وبين «الرواية الجديدة» إنما هي أخذ للأمور عن هواها .

إن تخصيص مناطق الحساسية النفسية والتعمق في مواقع محددة ، ومحدودة عنها ، ومواصلة الإيغال فيها ، هي القسمة الغالبة في إسهام جيل السبعينات .

ولا يصدق هذا التعميم - بما يترب على كل تعميم من مآخذ - فقدر ما يصدق ، خاصة ، على محسن يونس .

وأول ما يقبض ، وبأنى بصدمة منشة ، عند الكاتب ، لعمه . وإذا كان اصطلاح «الكتابة» الذي استخدمته هنا إنما يقصد به مجموع الوحدات التي يقيم بها الكاتب عالمه القصي ، العلاقات بينها من ناحية ، وبينها ومراجعتها الاجتماعية والنفسية الخ من ناحية أخرى ، فلو أصبح أن للغة - بهذا الاصطلاح - مقوماً أساسياً ، ولكنه غامر شائع ومتغلغل في النص بلا انفصال عن المقومات الأخرى

ومحسن يونس يبدأ ، من قصصه الأولى المنشورة ، بمغامرة بهيجة في اللغة ، مظفرة لها وقع النجاح ، هي تهجين ، ولطويح خاص به وحده ، بين القصصي وعامية الريف الساحل بالصحديد ، ونحن نعرف أنه من عائلة صيادين بدعياط ، ولكننا نعرفه على الأخص من خلال هذه اللغة التي ينحتها ويروضها ويسلسها ، فتجعل من عالمه القصي كيانا مغرورا وحضوراً قويا .

في مجموعة «الأمثال» (١٩٧١) غصص قصته «الأمثال في الكلام نفسي» (١٩٧١) ، حول محاور من ستة أمثال يبدأ بها ستة فصول مترابطة ، وثاني الأمثال ملعها العامية «اللى ياكل حنوتها يتحمل مرثها» ، «اللى يحسرك مالك يحسرك روحك» و «ماحدش يقول على حمله حامي» وهكذا . وسوف يجد في القصة تعبيرات مفاجئة مثل : «ثوبها محرق لحماها يان ، أيزارها لكل عين جشعة» ، «وقعت لم تخط منطق» ، «الحركة الوحيدة هي السيون التي تخط بؤزواتها» ولكنها ليست مجرد برصيمات ونوشيات للزعراف أو الإهبار أو نقر الجور ، ليست حلا شكلانية ، بل هي صيغة لبناء الشكل تنى مهمة ومهمة أساسية في العملية الفنية لمجموع كتاباته كلها ، في هذه القصة استخدام لصيغ أوشكت ، بذاتها ، أن تصبح قوالب جامدة مثل صيغة «أبي زيد الخلالى» (وخاصة في شعر الخمسينيات وما بعدها) وأيوب ، وشاعر الرماية ، ولكن إعادة ترتيب هذه الصيغ في سياق خاص هو الذي يث فيها حياة نصية لها حرارتها عبر المألوفة ، واستعطر الدلالة من هذه الصيغ له

منطقه الخاص في العمل وليس تردداً أو إرجاعاً للدلالة الغالبية الشائعة المسلم بها ، ومنجأة الصياغة هنا لما دروها في داخل كثافة المادة الخام التي ، بتلقاها ، كل تجريد الصيغ وتعميمها . وفي « البحث » تشكل هذه المادة الخام الثقيلة تحت ضوء قادم من عالم الطفولة الأثير عند معظم كتاب هذا الجيل . ولكنه ، على الأصح ، اختزال للهموم التي يثربها وهي الكاتب بعد أن تجاور هذا العالم وإن لم يكن قد خرج منه بالفعل ، بحيث تصاع في سياق له مفردات طفولية تحمل صبه هذه الهموم . ليست الصياغة هنا صياغة تذكرو أو استرجاع بسيط - هل أقول وساذج أيضاً ؟ - بل عملية كتابة ، عملية استشراف معكوس ، تدفق مياه القنوت بين وعي ناصح وتكشف طفلي ، حبة وذهايا غير المظنتين دون حائل زمني مفروض ومسبق . فليس ما يميز العالم الطفلي عند محسن يونس شاعرية ما ، ولا وستاجيا حنين ما ، أو حتى استرجاع للكونيت مفقود بل ما يميزه مثوله الآن مرتبطاً بوعي الآن ، ودلالة هذا الارتباط أو الاندماج أو التشرب المتبادل . والجنه في هذا العالم ليست صيغة مقتطعة من حكايات الجدة بل حضور مثقل بأشواق وطموحات وأحزان الرجل لا الطفل ، دون أن تفقد طموحيتها مع ذلك بل تنرى بهذه الطفولية .

وتصاريس هذا الموضع من الحسابية الفنية الجديدة عند محسن يونس بيت جغرافية أو طبوغرافية ، أي ليست « واقعية » بالمعنى القديم للمهجور ، لا أريد أن أقول ، ببساطة ، إن شاطئ البحيرة « ومركب الصيد ، وتعريشة القرون . والمدره . والحوش ، هي مجرد قيم استعارية » أريد أن أقول إن تركيبها في النص تعطيها دلالة أصنى وأكثر تفصلاً من المقابلة الاستعارية ، فهي تقوم مقام المفردات اللفظية . معنى أكبر ، لكن تشيع معنى غير مفصح عنها بما تفصح عنه مفردات القاموس من تحديد ضروري ، ولكنها تؤدي رسالة معرفة أشمل وأبعد غور في الوقت نفسه ، لا ينفلها إلا عالم فني ، وسوف يكون في احتزالها إلى تقريرات نقدية بفقر ضروري ، فافا كان لا مفر من التقرير النقدي لهذه المعاني فهي ، أساساً ، توف إلى رآب الصدوع بين مرق العالم في هذه الرؤية ، مرق الطفولة والنضج ، مهاللة للرقق وأحوال الليل ، حلم « عدالة وظاهر الفهر ، الحنان والشر ، وهكذا .

في « حلم أم علم »<sup>(١٧)</sup> تعود الحاجة رمزية إلى بيها في الليل . وفي الطريق نجد طفلاً صغيراً يبكي تحسك ، كما تجرى الحلوة المأثورة . فيستحيل في يديها إلى ذلك المعريت الثقيل الشرير . وعندما يدمها المرض ترفضه وتقاوم شيانة الصغار وتثبت أمام الحنة ، وفي « البر والبحر »<sup>(١٨)</sup> خلق جديد للعالم الذي يواجه ويتقاطع مع عالم الحاجة رمزية ، « صيد في البحيرة والحياة على البر ، هم الزوجة المتركة على البر ، وهم بيع روق البحر ، وشابك العلاقات الكثيمة والمعدة في عوى فريد ، ويحار هذه العلاقات - وفي كل هذا العالم النصى - وعوى حسى حاد شديد اليقظة واحية - بكل مفرداتها - تستشرى حفا عند لكتاب ، « ليست مستشرية ، دائماً - في مواجهة الأحوال ، وعند كل الخوف بين مرق العالم ؟ ألا نخدم ، دائماً ، في مواقع الجسم البهانة » حد من سرار وعى لكتاب تدور في هذا الفلك إدد قصص مثل « الحزن »<sup>(١٩)</sup> و« والدهس مستعر »<sup>(٢٠)</sup> و« والكبار »<sup>(٢١)</sup> و« حكايتان عن

مقابلة عراي مع الخضر »<sup>(٢٢)</sup> و« اللولاية »<sup>(٢٣)</sup> فلك التقل بين طفولة الوعي ، ووعي الطفولة . أما الملك الثاني فهو عمة الانعصال المكرس بين الطفولة والشباب ، وبالتوازي ، بين القرية والمدينة ، بين « ابتدائية » الحنسة (إذا شئت) أي بين ثقافة القرية لساحة وعمق حصرتها الخاصة . واقتحام المدينة بقسمها الجديدة النصرية (والمداية صبا) ، ولست الحنة هنا عمة تقيم بغير ما هي مارق في الكتابة نفسها أيضاً . إذ بتحلل السيج المماسك الذي فرضته - عن طواعية - تبعة لملك الأول من القصص وتتكس اللغة الخاصة هنا إلى حد ما ، فتعود إلى الصياغات العادية المألوفة . ويظهر ويرد الشرح صيقاً في البناء نفسه فيحدث ثم توار بدلا من التآور الآخر ، ونصاد بدلا من لصاصر القديم من قصص هذا الملك ، الداخلي والخارج ،<sup>(٢٤)</sup> و« أهل القرية يرحلون »<sup>(٢٥)</sup> و« الإنجليزي »<sup>(٢٦)</sup> و« المدينة رجل ثمل »<sup>(٢٧)</sup> .

من أبرز القصص التي تدور في المسار الأول قصة « الحزن » حيث ترفض الأرملة المشاة التي مات زوجها في البحيرة أن تقتل جسدها حرقاً عليه . طقوس مآتمها الخاص حبة خالصة ومطرقة وحزنها جسدي وعصوي حتى التضاعف لهر رفض الأحشاء نفسها للفقدان ، وهو حس كار به لا يمكن أن يدجن في خلاف تقليدي من العادة والشعيرة لكي يمكن السيطرة عليه واحتراؤه ، الحزن هنا حسى لاخضوع له . وفي « والدهس مستعر » يعاد تمثيل العمل الحسى ، في شكل إيماي ، وعلى مرأى من القرية كلها ، والطفل هنا هو الذي يعيد تشخيص حادثة ، أنطلق حماره القوى العاني الحوية فحرب الجدة آمنة ، وهو يركب ناعسة - التي تمثل دور الحمار - لكي يرى أهل القرية كيف جرت الحادثة . وناعسة « تنزل دموعها والولد يركب بعير . ويرفع العصا بضرب ويتحرك من أمام ومن خلف . ظل راكبا وناعسة تدور » التبل الجسدي المعنى هنا لا يتصل عن لمس من العكاه السوداء التي سوف تراها في « اللولاية » . وإذا كان الجنس في القرية - في هذا الدام القصصى أساساً - ليس مقولة بيورثانية تطهيرية محاصنة راتفة ، بل قيمة أساسية صريحة وغية فهو أيضاً ليس محلاً شيقاً مصقولاً وليس مثلاً محتموا بشعة من التهيئات شبه الصوفية كما يحدث في كثير من الرؤى القصصية العائمة ، ويصححه دائماً هذا التنبه لما في الفعل الجسدي - على مستوى معين - من عناصر تستدعي متعة العكاه والسحرية أيضاً . وتوطعات الكاتب على هذه التيمة متعمرة ومضيئة في « حكايتان » حيث يترادف - والمقصود هو الترادف لا الاندماج ولا الاندماج - إحباط جسدي مع إحباط عام . وإذا كانت صيغ الخضر و« عراي » و« أبو زبد » تأتي هنا ، مرة أخرى في العقد الذي يسجعه الكاتب . إلا أن ثم فجوات مارالت متروكة في هذا السيج لم تملأ ، فالقصة تخلف إحساساً بوثيق في الطلام قصرت عن طموحها الداخلي نفسه ، لأن هذه الصيغ نفسها لم تستمر حتى حايثها

في لغة الكاتب ، ومن قصصه الأولى حتى آخر ما كتب . تدور الجملة في عرى خاص . الجملة إسمية أساساً ومصبوقة بوزن المعطف عالياً : « وهي حرت » و« الرجل استغرب » . « والناس يتكلمون بصوت عال » و« الرجال شالوا رجلها أحمد » . « وأم رجها لظمت خسودها »

وهكذا من غير حصر الصور يقطع ، مرة واحدة ، على الأشياء والأشخاص والمشاهد ، ويتوقف لحظة واحدة ، ثم يتحرك من خلال الفعل . ثم يتوقف مرة أخرى ، في تركيبة الجملة ، ويعود فجأة للتحرك ، إلا أن هذا التركيب - على عكس التوقع - لا ينشئ توتراً وتقطعاً بقدر ما يجري في شرايين الجملة سلاسة ما ، وتدفقا فيه كثافة معنوية العسل . أي يمكن أن نجد تبريراً دلاليا لهذا التركيب في أن وصي الطفولة ، أساساً ، هو وصي ماكتشف للأشياء والأشخاص . بالتحرف ، أولاً ، عليها ، ثم يأتي الاحتكام أو التحوط ؟ أما العودة إلى وصي «صاحب» الطفولة فهو الفعل الملاحق دائماً ، وليس البدء بالفعل ؟ المبادرة بالفعل - في الأول ، سابقاً - هي . أساساً - إذن سبباً ، وإن بجهاها - عمل من أعمال وصي قد حرص بمجالدة الحياة ومنعت الأسباب بينه وصوه الطفولة الذي سقط أولاً على سميات لأهل أعمال .

ومن مقدرات الكاتب البارورة مقدرة على أن يجعل الحوار موحياً جداً . وحقبة جداً ، صادق النعمة بشعولا في السباق السردى مكر وحذق يكاد يكون كاملاً ، كما في قصة «الكبائره» على سبيل المثال .

وبما لا يحيطه الخس القدي في هذا القصص أن المقدمات الساتية - بدأ سلساً بهذا المصطلح - تحمل بذاتها دلالات واضحة ، فإد صدق ذلك على ماأشرنا إليه من قبل الجنية ، وتعرشة الفرس ، والمذكرة (مهي ليست مجرد إشارة إلى شخص «شخص» بل هي إشارة إلى هذا القرية التي تقع على حافة البحيرة - في هذا الرؤية التي تقع على حافة الجهول - قبة دلالية شديدة الموضوح - هذا الحيوان - له فحولة صارمة ، وإيماءاته الجسدية صريحة ، ولكنه ، على الأخص في قصة «الولادة» يكتسب ، إلى جانب ذلك وبلا انفصال عنه تجاوزاً للجس ، وأساساً تجاوزاً للإنسان إلى منطقة فيها إيتاء إلى ماهر أكثر - أو أقل - من الإنسان ، إلى طاقة غير عقلانية ، شحنة من لمبية والسحرية القائمة الأحرار

كاتب آخر استطاع أن يجد لولادة منطقة محاسة به جداً ، من ساحة هذه الخصاسية الغنية الجديدة التي كانت موضوع سياحتنا ، هو محمد المزيحي الذي أحرف له مرحلتين متباينتين ، في المرحلة الأولى منها نجد الحكاية الكهن الحدية ، حسنة الية حياء ، شائقة ، مليحة بقاصيل مغروسة . ولغتها ، وطريقة قلها وتنويرها ، لها ثراث هريق في اللغة المصرية . بدءاً من محمود تيمور حتى - وبالأخص - يوسف إدريس .

هذه القصص ، على هذه الميزات ، تندرج على الفور في الحسم الكبر العاص بعشرات - مئات النقص الطيبة التي يعرفها لقصاصينا القسامي والمحدثين - رمزاً منها - وهي تنبع عن تعاطف أصيل وحميم مع شحوص القصة ، وهي تلمط لحظات مؤثرة من حياتهم ، وتخلها بمقدرة ، وتدعوك لتأمل لحظة قد تطول أو تقصر . وترصيك وتنسك ، عاتيره من قلق ، عندك ، شعور قابل للاحتواء في النهاية

والناظم والنويان مع صلوات الحياة الصميرة فهل في هذا كله من غملاً ؟

الخطأ عدلى ، بالسيط ، في هذا كله هذه الأعمال الجديدة تقع على الحدود بين الفن وهذا الذي أوشك أن أسميه «صناعة القصة» وهي حدود قد عبرها محمد المزيحي بجرأة وافقة ربما كان يحمل من عناد قصصى كامن في قصصه الأولى ، وأتيح له في مرحلة الثانية أن يثبت ذاته وأن يزدجر ، بفتح قاس وصلب ، في أرض فخر موحشة وثائية - أو مبددة إيعادا - عيث - بتملكها ، وتملكنا في الوقت «مستعج» بحير عاقى الخلك من معان .

والخطأ ، أساساً ، هو أن المرحلة الأولى عند الكاتب ، مركبة تماماً في تكتيك وأسلوب وحقى كلمات ودورات جمل وطريقة تدول كاتب آخر - يوسف إدريس بالتحديد - ينتمى إلى جيل آخر وإلى حسية أخرى ، أيا كانت مشروعتها ، فهي ليست على أى حال .

في هذه المرحلة التي ينحى إلى أنها كانت حقاً غياباً للكاتب عن ذاته . أحرف قصصاً مثل «أعنام بوابات القمح»<sup>(٢٢)</sup> حيث يتجمع الأولاد ، في موسم حصاد القمح ، كل يحمل قلة ماء ممثلة وطبقاً فارغاً وكبها فارغاً من قماش ، ليحصل كل منهم على مااستطاع من قبح ، من حبال الحصاد ، مقابل شربة ماء ، ويتأملون على «رمزم» ، أجمل البنات وأنحلفن وأطمين ، لأنه دائماً الفاترة ، حتى أنهم جيبوا لم يحصلوا في ذات يوم على حبة قبح واحدة وهم قد استقروا إذن على أن يقتلوا ليحصل لهم حصاد بقايا القمح وبعد مفامرة جناح قاتل يمتزج فيه الجنس الطفل بالحد الطفل بالبراة الطفلية ، يدركون أنها شبيء آخر عظيم وهائل ، ويتقبلون على أنفسهم ، ويدبنون ها . وى «الحلم القديم»<sup>(٢٣)</sup> يلتقي الجندي الشاب في وسط جهنم رحمة القاهرة ، عظمة القديم في الصورة ، المرأة التي كانت مرمع شفه الطفل ، وقد شاخت وجعت وفلت ، تسى إلى صرف معاش شهيد هو أبها الذي قتل في حرب من حرويت ، وبعد أن بشرد مع خياله وذكرياته ويشط بعيداً بتلفاته وتلماته - وهو يقف معها في قلب الحر والقطيع - تركها تمضى . وهل يمكن أن يكون كل ذلك بفضل الزمن وحده ، بيده السرعة ؟ وفي «البلاد البعيدة»<sup>(٢٤)</sup> يهرب الطفل ليسافر إلى بلاد بعيدة هي موقع عمل أحلامه البعيدة ، ويمر بتجربة الحرب في قطار مع ست صميرة ، ويختان معاً في شوال فارغ ، عاريين ، ويصطبها عسكري ويمران بمحنة الإدلال عندما تكتشف جرميتها : «وعندما ساقوني مربوطاً ، لأرجع ، كنت طليفاً ، أيدل حلقاً عظم» وفي «صورة تذكارية» من رحلة في هلعش للنديا يهرب الطفل مرة أخرى إلى ضاحية بلدته ، لأنه ، لاهو ولأبوه ، يملك أحدهما القروش القيمة التي تتيح له الاشتراك في رحلة مدرسية ويغطف حول أكوام القمامة وحظيرة الخنازير ، في ظاهر البلدة ، وعندما يمرى عائداً تصاحبه في السماء بمامة مضروية تهوى ولكنه أبدا لا يصل إليها ، يجمع دم الحمامة «الذي جف

واغمق على يلى ، وهى ، أراها هناك ، هاهى هناك ، نقطة رفيعة ربيعة ومجروحة ، لكنها نجاهد فى الأفق . (والاستمارة هنا شديدة القرب ولا تحتاج إلى تعيق . وأخيرا ، هناك من هذه المرحلة ، أو من هذا الفلك ، فلت أعرف الترتيب الزمني لكتابة هذه القصص ، قصة «حيث الناس واليوت»<sup>(٥٦)</sup> وفيها تجربة كتابية إذ يحاول الطفل أن يعبر عن تجربة مريرة هى مرض أمه وموتها بعبارة واحدة ، هى «هكذا» تتكرر على وتيرة متصلة فى طول القصة وعرضها . وقصة «الحرب»<sup>(٥٧)</sup> هى أيضا مظاهرة طفلية فولاذية يغزوان مقابر القبط فى القرية ليحصلوا على الذهب فى الذهب ويعودان بمجرد بشاعة موت عامل قبلى قدير مكس فى ثياب عمله ويصير الراوى الطفل رملة المحرّص بحجر ، وينسى أن يتعلق برقة أبيه - وطنه : «أصق خدى بذقنة الحثنة ولا أتركه أبدا» .

على اللغة اللطيفة ، وجدة الخيالات ، وحرارة الأثواق ، وحس اسمي ، ودكاء التعليق ، ودخافة الحس ، كلها مازالت مرتبة فى صياغة ليس الكاتب صاحبها ، وفى كل قصة تأتى الاستمارة شديدة التواء تقصرنا على تصوير واحد محدد مفروض ومحرمنا من سائر العمل الذى ولحظت من أيدينا هبة التى لا تعرض .

فى مجموعة «بشر الأقاصى»<sup>(٥٨)</sup> التى لم يُنشر منها ، بحسب اجتهادى ، إلا قصة واحدة هى «يوم للمريكا» تسقط المرحلة الأولى تماما ، كأنها لم توجد قط ، إلا من الكتابة الحرفية التى لا تلتقي والتى تورت ها إلى مكانها الصحيح فى خطبة هذه القصص القصيرة جدا ، وهبكة لجل ، على قسوتها ، بل بسبب قسوتها .

وهذه القصص تدور فى قبضة القهر المطبق ، فى أسوار أو «أقاصى» الجريمة الخفية والجريمة العضوية والجريمة الكونية ، على أن لنفسه الأساسية ها هى بصهار الثيمة الصلبة بالساء الصلب والعنور على قاموس خاص وصارم للكاتب ، توارت حيل الاستمارة البارزة لكى تذهب القيم الدلالية كلها فى وحدة كاملة مع النص نفسه .

فى عنابر مرضى الجنام والسل ، فى زنازين الحبس الانفرادى ، وبين جدران وسلام وأروقة وسكك وأقبة السجون ، وأقاصى العارات الجوية فى المطار ، وفى حجرة من فندق وحيد خاتق فى مدينة منسية قاتلة ، فى شوارع الوحشة الخالية بالليل البارد ، فى محابس ومخالف ومداخل تدار بالناس والأشياء أقنار لا مجال فيها ، أصلا ، للرحمة أو دين ، نحو نهاية محسومة وكأنها ضرورية . وليس من كلمة واحدة هنا تثنى بضعف أو عاطفية ، ومع ذلك فالرحمة العميقة الصاحبة هى لإمام الأول فى هذا العالم الذى لها قام فى عرية الخط الحثين مائلا وصاعدا وقابضا ، فإن نسيات القلب الإنسانى - الذى لم يعد فيه نكاه - هى التى تهب بين جنبات الأقاصى والأسوار ، فكأنها تتنحى فى الحقيقة وإن ظلت مسدودة . سوف نجد قصة المخطومات تشتمل حول طبيب ، فى حصار إيقاع الأحساد الشائنة المتساقطة بالحذاء ، والتى دارت تتعق باحبة ، المزعج واليهجة لها موسيقى واحدة مروعة ترويع لى الحياة بمسألة قصة «فى حضرة الجنام» وفى «عنبر البات» يتخذ تطير البنت المسلوكة أول حرف من حروف اسمها على ديل جلابها يحيط

وردى ومع صورة التأكيد - المفاضة جدا ، والذى لى يطفى . أبدا - لهذا التوق نحو اللقاء دون شية من خطافية ، من غير صراحة التقدير وصعطة وفى صوة رقيق ، وفى تنوع آخر على النعمة ، نفسها . يجد روجة المريض الذى مات بالسل لا تنكف عن العويل والصراخ إلا عندما ماتت شعر نهديدا - حقيقيا أو موهوما - لحبها الذى تركه الزوج وراح ، لم تقطع دموعها «ولكن يديها كانتا تحملان البطر المسترخ بالحياة الجديدة برفق» وفى «وضع زهرات جارونيا حمراء» يقيم الكاتب صلة حقة بين المريض الذى يموت بالسل ، وهو يلصق بوجهه زهرات جارونيا حمراء لكى يستجدى من حمرتها حرارة حياة وبين هذا الطبيب الذى يفعل الشئ - نفسه - التساوق والتكامل المتصغر بينهما معا - أمام الموت - وبين الزهرات الحمراء نفسها ، يتنقل إلينا - كما فى سائر الأقاصى - عبر الرواية الفكاهية بأكبر قدر من الاقتصاد ، والزهادة ، والنور عن كل حشو من التعليقات والتأملات والتفاصيل وآيات المرحم والتعجب . اختيار الشكل نفسه - الأقصوصة القصيرة جدا - لإمام تشكيل صحيح وقاعل .

وفى «مكان آخر» يواجه السجين فى زنزانة الحبس الانفرادى حية من نوع الطريشة للحصى ، وحدها فيواجه الإذلال والبهانة لقصى . وإذا كان فى هذا القصة وحدها - ربما بين هرائد هذا العقد - شية من المرحم الإدريسى القديم بولمه بالتفريز والتحديث والتعليق ، فاعل الذى يتنقل مرة أخرى هو رحمة الشكل القصير الذى لا ينبع له الإغراق فى سرف التعليل على العاطفة .

«بشر الأقاصى» سلسلة من أقاصيص السجين التى تلتخط فيها القصة بالشاعة والفكاهة المريرة . لكن الخطر الذى يواجهه الكاتب ، من تراث مرحك الأول - ويبدو منه بالكاد - هو دائما خطر التعليق الأخير الذى يريد أن يعرضه الكاتب نفسه لا الراوى بالضرورة - بعمدة الإيجابية المنبشرة ، «وتأكيد الحياة» ، إدخال الاستمارة الأخيرة بالشجرة التى تنموها الريح ، أو العصفور الترق الذى يرقز ولعل فى هذا النعمة الأيديولوجية - بالضرورة وفى النهاية - مشروعية ما ، ومن علينا أن نضلها فى سيج الصياغة المقصود ، ولعلها تثرى هذه السج ونكتفه ، ولعل هذا هو التشرخ الدقيق الذى بدونه لا يتم «لاكتفاء» ، نحتت هذه النعمة وتوشك أن تختفى تماما فى أقصوصتى «يوم للمريكا» و«حكاية لطفة» وتعود بقوة مغال فيها فى أقصوصة «من بين الرجال» ولكنها فى النهاية نعمة غير مرغوبة ، وهى تتسق مع تشكيل يتبنى أساسا إلى التحديث لا إلى التقليد .

فى «محنة الاختناق» خبرة فريدة مصاغة بحس رقيق ونور مرهف ، عرامة جسية فى قبضة قهر لا يكاد بطاق ، ورفيق جسدى فى خضم احتمالات التهديد ومخاطر الاختيار . النعمة الشعرية تكاد تصل إلى انضباط وتحكم نادر تكاد لولا هنة من بقايا قاموس القديم فى حملة واحدة : «يلدى تشينان بمحارتين هائلتين النعمة» . إن ارتباط النعمة بالهول يمكن أن يحمل طاقة خلاقية فى الصياغة لولا تصايغ القالبية للكرورة فى كلمة «هائلة» الشائعة فى الأسواق ، مثل هذا الهبات تانى فى أقصوصة لها تقادها الخالص «شجرة الفل» وتتنى تماما من أقصوصة



عربية وفازة «ذباة زرقاء» - وهذه القصص تحتاج إلى معدة قوية لتأنيها دائما ونحى نظر إلى وجه الحياة البشع الجمال، وهي أمثلة صراح لا محاولة فيها لإيجاد المقابلة الاستعارية، غرايتها ونجاحها يتأنيان بالقبض من نقي أحد طرق الاستعارة نفا تاما.

...

نحن عند محمود عوفى عبد العال، تتعامل مباشرة مع نماذج سريالية، وتقيدية في سرياليتها.

والجسلة الأولى في القصة الأولى وفي القطار من مجموعته الأولى، «الذي مر هل مدينة»<sup>(١١)</sup> يمكن أن تؤخذ باعتبارها تقريرا تقديما لكتابه. «أطلق كل حركة ليكون» عنصر الحكى هنا هو نقل العناصر حفظا من الاهتمام أو الأهمية، ليس من الضروري أن يعرف القارئ ماذا يدور، فالنص هو «كيف يلور»، وفي سياق يتنى فيه - تقريبا - لمواضع الجارية في القصص التقليدية أو المحدث على السواء. لا تسلسل الأحداث - طبعا - ولا حتى الإثبات هنا، لا تعوى الحوار ولا ارتباطاته بالمحدث ولا بعضه البعض، لا تعليقات الراوية - إن وجد - ولا الكاتب، ولا خطابه لك، أو لعه يمكن أن تخرج منها - مباشرة - «بالمعنى» القريب المصقول والمقدم لك لكي ترتب عليه الحكاية. وهذا كله لا يعنى، بالضرورة، أنه ليس هناك معنى.

الكتابة - هنا إرادة للتصميم المباشر والمعتمد للعلاقات، وسعى لإقامة علاقات أخرى، على مسرحيات أخرى، غير مألوفة. تتابع الصدمات، وإثارة العجب هما من تكتيك السريالية المعروف، في مغامرتها القديمة لا اهتمام المجهول اللاهول ومن ثم لها نظير، أيضا، بإمكان المشاركة في هذا الاهتمام. إن أدوات التواصل القوي هنا، من كلمات وسباق ونثر لشتات الأفكار ونظرات وأحداث لغة، الخ، قد تكون من الاتصال بالكاتب نفسه، والافتقار عليه، حيث تصلب في يده، ولا تتدفق ليها، ومما، مياه الانفعال، قد تصبح نوبات مشددة وقد تصبح حصوات جامدة، والجسر الذي منها رقى وتفرجح، بين الطرفين، قد يسقط في الفراغ، قد لا يقام قط، أو يصل بين مناطق الوعي ونقيضه المكلل له، المصغر والنهجات المقومة له، الذات المسفرة والموضوع المصغرى الذي لا يوجد إلا بها.. وهكذا.

واللغة عند محمود عوفى عبد العال شاعرية من نوع خاص، في قصته الأولى وفي القطار، نية حمية جدا، تأتي عليها ألوان من النشاط والخروج دائية، يمكن أن تكون هي نية الحركة بين الشخصيات القائمة التي يقصد بها أن تكون «مروءا» حائمة «أقرب من فرملة يعنى في أدها أقواسه المكسورة، وحرايه الداخلة في قلبه..»، «عجبا جلدت عليه بكية من الملح لتسرد شاربك لتعلق على مشجب عرى ليلتك». «هناك حادثة موت، وجمع من العصية يرون أباهم في حجة وابتغال معا، وعبور من خلال حفول وأعمدة وسقوط في «حقل نسيان».

وبدا كانت المنطقة التي يتوقف عليها بعض أتراب محمود عوفى عبد العال هي تقاطعات طرق، أو تقاطعات وعى، فإنها عنده

تقاطعات النفس في داخلها، ومع اللغة هي «تكوينات» يبدأ النص باقتراب من السرد، تقطعه دروب ومسارب داخلية وتلاحلات من تنف حوارية وعلى مفارق طرق من شظايا سردية جديدة وينتهى النص بوع من المصريح - إدخال الصيغ المسرحية - في تبادل مشع بين «شخصيات» تتخذ من الحروف تسميات. «ممن وسيلك هنا للتلقى إلا هل التلقى نفسه، يحدث أو لا يحدث، فليس في النص أى نوع من الضمان.

وهو تكتيك متكرر، تبدأ نصوص محمود عوفى عبد العال في القوس به، بداية سردية تكاد تقترب - عارضة ومراوغة - من بحرى الحكى - والمسلم به أنه مجرى تحديثي - ثم يشعب النص في تفرعات سردية أوتوماتية، ويظهر الشعر القصص الجناحين ويعوض، وتظهر «المسرحية» وهنا يستحيل النص إلى منصة مسرحية، لكي تأتي نغمة سقوط: وفي الشوارع الليلية الكثيرة يتفجر الدل من قديمه.. جريمة في نهار يوم ملتبس تلونت فيه العيون كجلد الليمون.. سقطت اللآلئ.. وينتهى للنص: لاشئ وأضر مقبرتي..» (هذه الاقتباسات من النص ليست متتابعة بل مقطعة).

الذنب والجريمة والموت - كما في معظم النصوص السريالية، وكما في الحلم يبعثها الرث الذي لا غور فيه - ماثلة، ومشتوحة. وبكر الحس الاجتماعي غير غائب أيضا، وهو يحتل مقدمة الساحة في «إعلانات مبهمة» حيث يستخدم تكتيك تحديثي معروف - ليس سرياليا هنا بالضرورة - هو تكتيك القصص واللصق، ولكن الدخول إلى المسرح أصبح صيغة ثابتة من صيغ الكاتب، وفي هذا الدخول إلى المسرح خروج مألوف، هذه الآن، من النص ولعله يصحح شربة التسطيع اللغوى، باستخدام «خارجية» الحوار المقطوع مرة بعد مرة، وبذلك يكرس، ويعنى، الشق بين تقاطعات النص، يؤكد، بالكتابة الثنائية الأساسية في وعى الكاتب، ازدوجية الدخول والمخرج، لا بالانصراف - كما تطمح السريالية إلى أن تفعل - بل بالتواجه، والتقابل للتضاد. وهنا تعديل «أساسي» حل المسج السريالي، وتجهين له بالمناهج التعديبية الرائجة الأخرى.

هذه القالية في التركيب - الثنائية بين الدخول والمخرج، بين تقطع السرد الشاعرى وتقطع الحوار المسرحي - أصبحت من خصائص الكتابة عند الكاتب. متجذرا في كل نصوصه العويلة في هذه المجموعة، كما تجلها في نصوص لاحقة نشرت بعد ذلك، من قبيل «تكوين»<sup>(١٢)</sup> و«الطعام من الظلمة» وبما له أهمية، لها أصل، أن الداخل، عند الكاتب، ليس غوصا في منطقة الحلم وما تحت الوعي، خالصة حصوية، مشددة، بل ثنائية أخرى - إن صححت الرؤية - حيث تتحد الأشياء الخارجية المتوحدة في الظاهر إحصاءات، بل تقوم بأفعال، كأنها هي حركات النص، وحيث تصلب خطرات المعكر وخطومات الحس، وتقلب، وتتحد خلافا حجابيا جامدا، وبالمقابل هذه عنده ثنائية متعددة الطبقات، ودوارة: «جدران حلقه تعوى»<sup>(١٣)</sup> «طوابير دخان قفر اليدين»<sup>(١٤)</sup> «أشدو رحم أمي.. آكل من قاتمى..» مهوراً بالخلد المحروق، حيث تتجاوز عناصر الصدمة

وبشاعة وإسهاب صلابة اللغة ، وهي الخصائص السريالية المعروفة .  
برغم أن النص يعتمد التكرار اللفظي - أسلوب الرق والتعاويد  
لسحرية - كأداة محرية ، يبقى السؤال : هل التكرار اللفظي ، وحده ،  
كأداة يحمل الرسالة ، محل التساؤل العميق ؟

ينتمي محمود الورداني ، بوضوح إلى تيار التجديد والتجريب ،  
وهو التشبيهي ، بمعان خاصة ومحددة ، فنبضم في ذلك إلى عبده جبر من  
جيد ، ولعل ذلك إلى بهاء طاهر ، وإبراهيم أصلان ، في مقابل تيار  
الاستغراق والانغمار والتورط الذي يرفضه ، في جيله ، جيل النقي الخلو ،  
ومحسن بوس وروصف أبووية .

وقد أصبح التكنيك معروفا وشالما وأوشك بدوره أن يصبح تقليدا  
مكرسا له ما للتقليد من سطوة ومن سهولة في الوقت نفسه  
النظرة - والكلمة - الباردة الصاحبة ، تجريد الأشياء والأشخاص  
والأفعالات والأحداث من عضويتها وحرارتها وجيشان أعضائها ،  
بالتوصيف من الخارج ، ونحجب المفردات المشحونة والمتقلبة - وليست  
الثقيلة - بمحمودها وحجربتها فهذه مطلوبة وموظفة كثيرا - للتطليق في  
التسلسل الحوارى والحسنى وفي تنابع المشاهد بترك ثغرات وجوهرات في  
داخلها وتعريفها - من عند - من المفزى للتوقع وتنطيتها بإيحاء  
اللا مبالة واللا معنى في بعض الأحيان ، التجهيف والتورية والتسك  
في القاموس وفي التشكيل وإد نذكر بهذه القسبات المحفوظة (لأن من  
هد التكنيك لإعما لكي ستدرك بسرعة أن المودج لن يكون أبداً تعظيماً  
ومعجب ، ولكن كاتب ، كما هو بدهي ، خصائصه وطريقة تناوله  
وتوزيعاته والقدر المتاح له من تشابك وتداخل مع الطرائق الفنية  
لأخرى ، لأسباب ظاهرة

ل ثلاث ورقات من سفر التكوين<sup>(١٤)</sup> علاج مَرَّحٌ ومتوازن  
عن مسار البحث عن هذا التكنيك ومع تنويعات عليه والعناصر التيبية  
لثلاثة في القصة تنابع وتضام. درس مع بنت صغيرة وجلسة تحشيش  
وعلاقة مع بني ، مأخوذة كلها بدقة ، بلا عاطفية ، مع وضع للساعة  
الضرورية بين الراوية المتحدث بضمير المتكلم - وهي صموية مضافة في  
هذا التكنيك بالندبات - والحدث الذي يرويهِ والامعمال أو الاستجابة  
هذا الحدث . الأحداث بذاتها مطروقة حيث عليها أقدام الرواة حتى  
سبت الطرقات ولكن التطريز الشاعري والتاريخي مضمور ، في داخل  
تكنيك التعريب والتعبد بدقة ودكاء ومن غير اقتحام .  
وهو الحكمة<sup>(١٥)</sup> قصة بحث عن حمل وسعى وراء عناوين كثيرة ،  
ومطاردة مستمرة في الخلعية من قوة قهر غير واضحة كأنها يسيلها إلى  
تعذيب حكم ، وعلاقة مع جارة لها أولاد ، - ولها حنان وفيها الملاذ  
الحسنى الذي لا تدرى أبداً ما إذا كان ميعاً أم سوف يستباح . والجملة  
الأولى من هذه القصة فيها ، وحدها تقرير ، يكاد يكون نقدياً ، للكثافة  
وبرؤية عند الكاتب : « كل الأشياء واضحة تماماً ومحدودة لكني لم  
أستطع تبيرها » .

هذا إذن جوهر التكنيك والمقصود القصصى مما : التشبيهي ،  
النظرة الخارجية ، واقتفاء للمعنى .

والكاتب يعود إلى تقرير قانون إيمانه باقتناس إيمان كار ماروف  
« تهزق الحياة لعمل من أعمال البطولة الإنسانية التي انقطعت مع ذلك  
عن الإيمان بها منذ زمن طويل » كل ما يمكن أن يقال لإكمال هذا التقرير  
أن يستبدل كلمة «اللبطولة» ب«قيضها» ، فالبطول التعريبي دافع السمعة  
هو «لا بطل» ومع ذلك يقوم بأعمال أو «لأعمال» بقدسها هؤلاء الكتاب  
بحكم ما اختاروه أو ما اختير لهم من طريقة للرؤية .

في «ولد ومنت»<sup>(١٦)</sup> يتحلق هذا العالم التشبيهي البعيد في الخور عبر  
المباشر المحكي بالنص مع ذلك على طريقة «قال إن» ، «وقالت إن» ثم  
يأتى الحوار منسوباً إلى ضمير القالب ، وكاملاً دون أن ينقص في كلمة  
وتنتهى القصة بلا نهاية أى أنها تنتهى برسالة الغربة وللا مبالة  
واللا معنى ، ويبقى أنها رسالة وأنها تحمل معنى وهما وقرنى وثيقة حميمة  
مقلوبة كلها على وجهها مدفوعة إلى منطقة لا تنصحب فيها قط عن  
نفسها - لكي تحصل بذلك إلى أقصى بلاغة ممكنة - لأنها كلمة بانقوة  
ومن ثم كاملة . لأن الإصحاح منها كانت بلاغته مشوب بالفصيح من  
المودج ، أما المكون فيحفظ بكل طاقته ، وكامل لأن إمكانياته ظلت  
غير محدودة ، وبالتالي غير محدودة . هذا تكنيك كان بهاء طاهر ، في  
المنشآت ، قد ساد وأحكم واستثمر طاقاته استثماراً يبلغ عذابات  
بعيدة

ر «الصرخة»<sup>(١٧)</sup> قصة تقريبية وفانتازية ، قصة علاقة ثلاثية بين  
عجوز ، وبنت صغيرة - أمي يتبها ؟ - وحنة رجل (هل هو  
الزوج - الأب ؟) ملجوح في الشمس خارج كوخ المصبيح ، التوصيف  
الدقيق لظاهر الأشياء - والتواضع الصغيرة منها هل الأحسن - والحلم  
المفهور المضمور منه ، تلك من خصائص الكتابة عند الورداني . ثلث  
النظرة عند اللون ، وسائر الصور ، وانفجار فقاخات الشدى في  
الكوب ، وزوايا الجسم والحركة ، والأصوات الصغيرة أيضاً ، وحييات  
الندى على الوجه ، وحييات الرمل على الأرض ، هذه كلها تجسد لكي  
تتحل لحظة المنبوحة على الأرض في الخارج ، موقعها خارج البؤرة ،  
أى لكي تصبح - بالدقة - هي البؤرة الواحدة للرؤية كلها ، «بؤرة  
الخارجية التي تستعطب حولها عالم النص كله ، الجرمية التي تقع أو يدفع  
بها دائماً خارج الوعي والتي لا يتكون الوعي إلا بوقعها ،  
الجرمية - القهر - هي شرط هذا الوعي .

وتستغل البؤرة في «فانتازيا المحبرة»<sup>(١٨)</sup> إلى الداخل ، والرجل  
المهدد - هنا - بحرمة موشكة الوقوع بتطريعات الاعتداء النهائي عليه ،  
فيحس نفسه حتى يتحصن تماماً ، ولكن القصة كلها ، بتدصيل أكثر  
دقة وإينالا ، إنما هي الاعتداء نفسه الذي وإن لم يقع بعد إلا أن حدوده  
تعدى حدود الإمكان ليصبح «واقعا فانتازيا» أعنى وأصري وأميل من  
كل اعتداء واقعي . ولج النظرة المفتونة بالأشياء والأكوار ولأصوات  
وللملابس والأنسجة وقد تجردت كلها من حشيتها ومباشرتها وأصبحت

«وقائع» و«معطيات» باردة، تجسم عالم الاعتداء، التهديد الذي هو نفسه اعتداء.

وتجريد الأعضاء الصغيرة<sup>(٧٩)</sup> قصة إنم أيضا، ولكنه هنا إنم من جانب أم في إرضاعها لابنها. فيه، وحده فقط، شبه جريمة، لكن لإنم يستدعي الإنم، والجريمة الصغيرة - الجريمة القصوى - متبادلة. ليس هنا إدانة أخلاقية بمصححها. الجريمة في هذا الملك من القصص ليست موضع تقرير حتمي - إن سلبا وإن إيجابا - بل معطى من معطيات العام، ولكنها - أيضا - لا تنصل عن العطاء الأقصى والحد النهائي. ومع أن القصة لا تعالج إلا هذا المعطى الأول الأساسي: إرضاع أم لابنها، ورضاعة الطفل تلي أمه، فليس فيها شبه عضوية أو حسنة - الصياغة والألفاظ وتركيبها واختيارها تحيد هذه الواقعة وتضعها في نور بارد ومنصب في صحو بالغ، والمصنف المكتوم لا يقرر بل يؤصل: الجريمة المتبادلة هي أصل عمل الحياة

ونحن لا نعرف قوة الجريمة وبشاعتها في «عمر البقرة»<sup>(٨٠)</sup>، إلا من عنوان القصة - وهو مقوم أساسي - ومن الجلسة الأخيرة: «بيننا نكون أدنك مستعدة تماما لتلقي الدوى العنيف»، هذا كل شيء. ولكن القصة كلها في غاية التوصيف البارد الهندسي التفصيلي للأشخاص والأشياء، مصاغاً هنا في خطاب مباشر **من الراوي إلى القارئ** - بضمير المحاطب - ولذلك فإن صاليت قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى

والكاتب يسمي هذه السلسلة - أو الدورة **تحت عنوان القصص بدمع** القصة الأخيرة ببساطة «عمر البقرة» و«نادرا ما يوفق كتاب هذين الجبلين» في النهايات والسميات في اختيار عناوين قصصهم باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عملهم، بقدر ما يوفق محمود الورداني.

صدرت «سلسلة» ثابتة من مجموعة قصص محمود الورداني، منذ قريب، بعنوان «أربع قصص قصيرة»<sup>(٨١)</sup>، وهي نصوص متقاربة، ومتشعبة، الصوت الأساسي فيها هو صوت مصطلح الذي يبحث لنا عن حتمات طموخته، ولكن السؤال الحقيقي هنا هو هوية هذا الصوت كما نستخلص من صياغته. وإذا سلمنا بدمعة، أن نقل الطموة - كما هو الشأن في «نقل الواقع» - لغو، بالتحريف، وأن الصياغة الفنية بحكمها ذلك، سوف نهرم غرضها ونهدم قوامها إذا رعمت - مخدعة ما - أنها تنقل الطموة أو نقل الواقع وهكذا، فما من سبيل نمطق الأمور معها إلى هذه «النقل»، فإن المشكلة التي يجب أن نحلها الصياغة الفنية هي مشكلة الخلق أو الإيجاد لعالم نصي يتراوح فيه الوعي الطموي غير وعي الكاتب، بمقادير أو سبب أو أمزجة تبدي فقط من خلال العمل نفسه. وقصص «يوم طويل» عندى تقع كلها في قصة وعي الكاتب ونسب تماما من هذا السحر الذي يشع، بطلانته الخاصة، من وعي الطموة المبتعث. وهي قصص مشحولة جدا، ومليئة جيدا، ومتفتحة إلى أكثر مما ينبغي، يحور فيها نصيب الكاتب على نصيب الطفل، ومهما بدت المعوية ولتغاية في «نقل» بعض لقطات - فهي محسوبة ومتعلقة (أرجع إلى محسن يونس في هذا المجال نجد تحقيقاً عظيماً) ولعل اعتداد السرد التقليدي التفصيلي - خروجاً على تكتيك قصص الجريمة،

المحدث، التعريبي، هو السؤل أساساً عن صياغة العمل هنا في قالب الذكريات المحدودة الواقعية للاق مناخ الاسترجاع وبهيمت الشعرى، إلا أن الكاتب يعود ليجد صوته الخاص في القصة الأخيرة من هذه السلسلة «مدعاة» تعمل بالكبروسين<sup>(٨٢)</sup> ويعود محمد قسيات صياغته التي لا يوفق إلا قيبا، صياغة النظرة المحايدة التي تختار اختيارات قاطعة ومنقطعة عن بعضها البعض، والتي تكون، بهذا القطع والتقطع، كمالاً للصياغة

وهو ما يعود إليه، بجراح نهائي فيها أرجو، في قصصه الأربع الأخيرة: «السير في الخليفة ليل»<sup>(٨٣)</sup> و«عل الأخضر» جسم بارد صمير<sup>(٨٤)</sup>. وهما نصان مترادفان أو نص واحد مكتوب مرتين، و«جسم بارد صمير» يحكم حيز الشكل القصير نفسه الأكثر اتساقاً وملائمة لصياغة تيار «النظرة» هو النص الذي يبي أكثر بشروط هذه الصياغة - كما عرفناها في قصص الجريمة هذه - وعدم تقع نظرة التوحيد واللامبالاة والتشبيهي على قيمة متغلبة بحياة المدعية مؤرة وحارة - مثل دفن جثة شهيد سقط في الحرب، فإنها قادرة - كما حدث هنا بالفعل - أن تحمل شحنة كبيرة، تكاد تكون مدمرة، من الاستجابة، فهذا النص يقف ندا ومقابلاً لنص «عمر البقرة» في تحقيقه، تصدى له، بالأداة الفنية التي تصدى بها

في قصة «تقرير عن القتل»<sup>(٨٥)</sup> مشابه ملحوظة لتكتيك هذه جبر، وإن كانت له خصائصه المتفردة، والتباعد بين صوت الراوي المتكلم (دالماً بضمير المتكلم الفرد) - والأحداث التي تدور حول قته وموته وحلمه الأخير - مرة ثانية مصطلح المتحدث من وراء الموت؟ - مع تراكم تفصيلات خارجية وداحية كثيرة مأخوذة على نفس البعد، يجعل هذه القصة استثناء لقصص «الجريمة» - هذه هي المنطقة الخاصة لحساسية الكاتب - وبداية جديدة في الوقت نفسه.

\*\*\*

يقف ليل نهرم وحده بين كتاب السبعينات، بكثافة النسيج الذي يقوم قصصه القصيرة - وروايته الوحيدة المنشورة «الباب»<sup>(٨٦)</sup> التي يمكن اعتبارها قصة طويلة - وزخم المعالجة، باحتشاد العناصر التي تكون رؤيته وصياغته بها، فإذا كان لابد أن نسلّم أن يحمل كتابات هذا الجليل ثرق عيوبها إلى حد التصول والمطافة أحياناً، وأن فيها قدراً من «براءة» الرؤية والتناول بها، قدراً من عفة الوزن إن صح التعبير، فهذا كاتب «هليل» بل باهظ الثقل أحياناً، تودحم كتابته برصيد محسوس من الأساطير، والإشارات الثقافية التراثية، والتأملات المعطلة من قراءات كثيرة ومتنوعة، والشطح الذي يريد أن يكون صولياً، والحرص في عياب الأديان القديمة والحديثة ليظهر بها بلى من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهم أو محمد متدبر على حسب الأحوال، وهو أساساً تخليقي وتجريبي لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية، وصياغته تتلوح، أساساً، في التقديم لعمله يجعل عليها مساحة البساطة والعادية والتقرير الخارجي، لكن يثقل فجأة في غمار الإشارات الرمزية، والتفطيع الصريحي، ورواية الأحداث الجسام والرؤى الملهمة في كلمات قليلة مضاطعة ومتشابهة.

والأرجح أن تراثه القبطي الخاص ، وثقافته الواسعة ، وتعليمه العلمي - فهو مهندس - ورحلاته إلى الخارج ، وولعه بالتكنولوجي والتصوف ، قد تكون من المراجع الخارجية على النص ، عنده ، ولكن إسهامها في تشكيل النص لا تحظى للمعنى .

« يوسف مراد مرقس » (٧٧) أول قصة أعرفها له هي دورة ميلاد وموت لا يجتازها « البطل » بنفسه وإن كان هو الذي يجيها ويموتها . يوسف مراد مرقس نفسه لا يتحدث له شيء ، تلمس حياته على مسها العادية كأنها لا تلمس ، ولكن الدورة تجري بين والده وابن عمه ، وكلاهما توحد بالبطل ، كلاهما نموذج رئيسي ، وأرضي مع ذلك ، وكلاهما يعيش ويموت كأنها متناسخان أحدهما مع الآخر ، فليست الدورة افتعالا « قصصيا » أو حيلة يقصد بها المفاجأة الصياغة الباردة لتفريده الخارجية وغير السردية أولاً وقبل كل شيء .

نتى - بدأتها - لعبة النكيك التضيدي

وي « الهر عند الميع » وعند الميعب يقول لراوى وقتت يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة في جسد بعد جسد - نيمة الدائرة لأندية أو العودة المتكررة ، أو التناح المصطرد - (قصة « العودة » طأهيا . هـ ، وحروف الأجدية تلعب الدور الذي يعطيه إيها بن عربى) سواء كانت مستوحاة من أحد أو من ينشأ - نيمة ملحة عند الكاتب . وفي هذه القصة تتحد الصبغة مسارب ط من الترات لفرعونى ولقبطى والعربى والحديث على السواء ، وتتحد المعيارلات الصورية كمعقدات لها شحنتها . ولا يتردد الكاتب أن يصنع مقولات صورية عاضدة موحية ، بلغة باطنية ومرقطة بالعدد من (١٥) إلى (٧٢) ومعدت من الإنجيل والقرآن كلها في طوايا قصة من محاولة سعى العمة لترويح بنتها من البطل الذي يتحدث عن ذات نفسه ، ويسمى ليتحدث من ذات الكون كله ويستفطر طموح رؤاه من خلال تاريخه

« فلهن ابن الإنسان » قصة باطنية تماما ، لم تعد موضوعية في سياق القصة المبتدأ البرمى ، وإن كان سياق القاموس مترواحا بين الحكاية والريبورتاج . وابن الإنسان هنا هو الذى يذبح ويقطع ويوزع قربانا على لاثنين . كل حسب نصيبه المعين من قبل أن يولد . وهو مركب من « أوربريس » المصرى القديم الذى قطع ووزع ، بالتصميل والتحديد ، ومن يسوع الناصرى الذى اتخذى البشرية ومازال جسده الحى يشارك فيه المؤمنون كل يوم ، فداها وخلاصا .

« البشرى » (٧٨) تلمس بما بدأت به « المخلص ابن الإنسان » مبتدى السياق البرمى تماما ، في القصة وفي القاموس سواء . والابن الذى تأتى به البشرى في النهاية ، ولكنه لا يأتى في القصة ، هو في الوقت نفسه ، ابن إبراهيم وساره ، وابن موسى وصعورة ، وابن يعقوب وليئة وراحيل ، وابن زكريا والبصائم وابن الله من مريم ، وهو البشرية دائما ولا يبعث . اسمه كاملى ، والكاهن الذى مر على منزله يجعل البشرى : بلرهم « ثلاثة » ملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استصافهم إبراهيم والقاموس شعرى وأمثولى Parabolic صريح . وليست أهمية القصة في تحيلاتها ثوراتها ولا إنجيلية والإسلامية . بقدر ما هي في

مصمومها الذى هو شوق ، ونبوة غير متوقعة . وتعتبر بالإيمان موضوع موضوع السؤال . هل يأتى ، أبدا ، ذلك « الكامل » ؟ وهل تسقط ، أبدا « البشرى » ؟

« المعجزة » مروية كلها ، الآن ، في سياق الحكاية اليومية ، دون شاعرية بتصميل وتحديد بحث بصلة إلى « نكيك البصرة » ، وتتفطر الحكاية بعد ذلك من طريق أجوية فقط يرد بها صاحب الرواية عن أسئلة محدودة يسألها « بعض الأثارب والأطباء والباحثين والصحفيين » ، ولا تعرفها إلا عن طريق الإجابات . ويعرف معها أن معجزة حدثت في ديرنا . معرول تحدثت قديس مات منذ قرن على الأقل ، وماران حوى الجسد ، إلى الدكتور نظير . وعندما مد الدكتور نظيره حتى اكتف بين الثابت وخطائه المرفوع دون ركارة بإعجاز ، فهم أن ذراعه كلها قد نرت منه ، وأن القديس الذى توقع عليه هذا العقاب العريب « لم يحدره . بل أوصاه أن يكون مخلصا مع نفسه » ، ولم يشعر الدكتور بأى ألم ، ولم يسئل من ذراعه المجترة أى دم . ثم دلت في اليوم لتاسم - يوم الاكتمال - من زيارته للدير ، وكان قد سمع صبح الديك - في اليوم الأول - ثلاث مرات ورأى في صحراء الدير ذلك الأسد الذى جاء من سفر « الرؤيا » مركبا من حصان وثور وبعير وصفر وحمل وإتسان . كيف عوفب على قلة إيمانه لأنه كان يكر في مقتل أبيه ، ويبحث عن « المعرفة » - والمعرفة هي فقدان البراءة والتورط في الشر

وي « ألم الانتقال وألم الصحة » تظهر على الفور مشكلة ما هي القصة القصيرة ؟ هل لها مواضع ومواضع ؟ فقد انصت « الحكاية » هنا بكل أساليبها وصياغاتها التقليدية والحديثة ، ونحن أمام صيغة تستغنى تماما عن السرد بأى شكل . منجد جملا كروى بالعمل الدصى ما حدث من غير تحديد ، وجملا من الحوار المضطع ، وبصورة شاعرية واسترجاعات من التوراة والإنجيل والقرآن ، وسوف نستش - في النهاية - ماقاله القصة في أول جملة : « عاد إلى بلده بعد أن عبر ومات » هذا الوهى الذى يتخلق (من بعد العبور) بنص حياته قبل العبور ويعد ، قبل التاريخ وعبره ، في المصارع والمضى والمائل في غير زمن ، وفي هذه الصياغة تردد معقدات تبيل نعوم الأساسية ، الكوبرى ، النهر ، الطحلب ، ثبات جسد امرأة ، البفراة اسما والمجاف ، الجبل ، الكهنة والرهبان والشيوخ ، الشمس والمركب والثعبان . وليس الترابط - كما لا يبنى أن يكون - سرديا ولا متفعلا . منطقته الداخلي يستصى على التصير بطيخته نفسها ، ولكن هناك نوع من التواصل - ليس من الضرورى وإن كان من الأفضل أن يكون تواصل متقفا ومثريا - له مقدرة التحلق والحدوث في مستوى خاص من مستويات التلق .

« وحلاوة الملق » صياغة جديدة وحاصلة لشيد الإتياد ، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها للداخلية حميمة ومتوارية ، ولكنه شيد الإتياد هنا بعد أن يكتمل الحب ويأتى مسيح بين وسيع بنات .. والبئر لا يجف بالصيف والخير وفير ومستويات الرؤية الثلاثة : التورنى والربى القديم - المعاصر معا ، والمصري الحديث فكيبب الشيد بالفعل حلاوة

خاصة ، ول بطن الحلاوة ، بالضرورة ، تقيصها : إن ساكن بطن الحبل الذي يلمح التيل ، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتان مجلول في صحرة ملساء عارية الصدر والعجز ، ( هل هي بروميثيوس الأثيني متروكة لهش النسر المذكور ؟ ) وقد كان لها - هما أيضا أربعة عشر سنة وبتا - ثم أخرج كل ما يملك .. هبة لعابري السيل ورجل ؟ أمي نفسها تلك المرآة التي رجلي عنها زوجها تنفى بشيد العشق ، مربوطة في صخر الحياة الناعم ؟

الموت ، مأخوذاً من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصاعدة الأحياء وإيمانات التعبط وحلود الموميات تيمة مراودة ملحقة عند بيل نوحم والتعب عنه ليس نهاية اللطاف لما لللطاف عنه من نهاية اللوعة منها يدها الانكسار كاملة دائماً لا تنقطع . لا يقرر الكاتب هذا البقي تقريراً مباشراً أو غير مباشر تفرقه عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدا التراثي ووحدات المعاصرة معا ، كما في قصص مثل « الموت » و « قم الأسد »

« القرن » ، شيد للحب من شعر حائض . بيل نوحم ينسج بحسنيته الخاصة الفريدة قالب « القصة - القصيدة » الذي كان يجي الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخير . ولكن الحساسية هنا تشرب بعق إيمانات توراتية وصوفية إسلامية معا في مزاج مرهف ووريق ،

« العرض » نص صوفي صراح - هنا أيضا « ثور » مسألة القالب القصصي ، أهذه قصة ؟ يذبح هذا الكاتب أن « نعم » وهنا أيضا حل محسن لقصة الأصل التراثي للقصة القصيرة مكتمل لأنما المتصور من نصوص قصص مرهقة الدقة صيفة الجلال ؟ « في العرض » نجد سماء الحياة التي لا يتل بها - وإن غمرته - « صحرة الحق » الناطق باسم جبهة الخلق من أعمار الناس ، تصدى للمطلق الصارم الحكم لقاصي بالموت والإفناء ولكنه العادل الذي يعرف ماء الحياة ، جوهرها وعصرها الأولى ، عندما يفرض له ويعرض عن كل التمانين والزخارف وابدائع الطارقة

في سلسلة تالية من القصص نشر منها « القاهرة مدينة صغيرة »<sup>(٧٩)</sup> و « الهر »<sup>(٨٠)</sup> و « الزاوية »<sup>(٨١)</sup> ولم تنشر « الميراث » و « المنامة » و « البديل » و « المعروف » ينشر الكاتب منحى جديداً تماماً صناعة القصص في هذا المنحى بإربعة والعشرون سلسلة وذكاة ومشفقة وحادة والحبكة - خصوصاً - مشحونة جداً ، ومقصود بها المفاجأة والإبهام والتوير الذي يغيب الحكاية بصرية واحدة بحكمة التسديد ، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة مثل المئات وعشرات المئات مما تتجه اصناعه القصصية . باحتصار هي قصص فيها أصداء لأسامية من إدجار آلان بو ولكن الكاتب التراثي لا يتكرر ، وكل تكرار تريد بحث . ومن ثم فهي جميعاً تقصر جداً عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب ، وعن أن ترفع أو تنقرب من التحقق الذي أصابه - حتى لو أحقق - في سلسلة القصص الأولى التي من حقها أن تسب إليه وحده . قصة « مسبعة الإله كالي ذات المائة حبة » طمح إلى إيجاد أرض مشتركة بين المطلقين ، وتزاوج بينهما . لكن هذا الكاتب يقصد جداً ضوء المنطقة الأولى ، وعمقها ، وتوابعها الخاصة .

وأخيراً ، وليس آخرها بالطبع ، نلق إلى يوسف أبورية ، فنعود إلى عالم الطفولة مرة ثالثة ، وعلى نحو آخر في هذا الطفولة غضب لاختفاء فيه ، وعنت أبا كانت شاعرية صياغته فهو صار ومشتري ، وفيه قرب ولبق من الموت ، والقتل ، والحسن

خصيصة هذا الكاتب أن وعيه الآن ، في كتابته الآن ، هو وعي طفولي ليس تقاطعاً عبر الشربين وعي الطفولة والنضج ( محسن بونس ) وليس استرجاعاً بحثاً للطفولة وذكرايتها بفعل وعي راشد ( محمود الورداني في « المواسم » ) بل لأنه وعي حلمي ، وسحري ، ويتخذ من الأعماط ، من التصورات الكلية ، قواماً له ، فهو طفولي .

وإذا كان ثم تشابه ظاهري بين كتابة يوسف أبورية وكتابة يحيى الطاهر عبد الله ، فليس ذلك - على الأقل - نتيجة تأثر مفترض ، بل هو أساساً نتيجة تشابه مزاج إبداعي ، وطريق للوعي .

سنجد عند يوسف أبورية التجريدات المائلة سواء بالتحريف « الفاكهة » بدلاً من فاكهة لها اسمها وتحدبها ، الحسد للصوص ، .. وهكذا بلا حصر ، أو المبتذلة أيضا في قالب التكبير « حوافر » و « حشائش » و « شوك جاف » ، « رجال كثيرون » ، ولكنها جميعاً غير مجسمة وغير متعبئة وغير آية . هي تجريدات ، أو إذا صح القول - « ماهيات » وليست « موجودات » ، وليس هذا التجريد آية من الاستقراء العقلي بل هو نابع من إدراك مباشر ، موهوب ، معطى ، تلقائي ، ومن ثم طفولي .

ول قصصه جميعاً ، بدون استثناء - فهذا كاتب يعرف طريقه ويعلم له دون غيره من البداية - جو حلمي سائد ومتغلغل ، لا ينصل - كما هو ظاهر - عن صياغة التجريد ، والتنبط حيث كل شجرة هي « الشجرة » وحيث لا يكون الشيطان والملاك وجوداً وحضوراً محسوساً بل ابتعاداً لكلا وماهية . نحن في عالم الحلم ومشابهته بالواقع مشابة سحرية

كان من الضروري إذن أن تكون مواقع هذا العالم حلمية . المقابر لا تكاد تنب عن ناظرنا ، والمسجد - والأسواق - وساحات لعب الطفولة . وهي أيضا ليست استرجاعات محسوبة متدبرة ، ولا مواضع عملية محددة ومحسنة بل ساحات للحلم ، أو للوعي الحلمي عن الأصح . ول هذا جانب من « فهم » الحب والضرورة والعزيمة الشقية والغري الحبيبة من الموت التي هي مادة الحلم وصياغته أيضا في وقت معا

في تلك قصص الطفولة عند أبورية « مسجد الولد الكفيف يرى في الحلم يعرج بحر « الحلم الليلي من ضغط واقع » - فواء نحن كما يراه كاتبه حلمياً بدوره - إلى الحلم « داخل الحلم » . فالتقابل هنا أولاً ليست فيه شية ميلودرامية ما ، ولكنه أساساً تقابل أو تزاوج بين درجات الحلم الواحد متعدد الألوان . أما « طفلي الطين » فحلم آخر قائم على تجريدات وأعماط وقوالب نبي وتهتم وعزم في النهاية مدفوع حل حراسة الحلم من أقدام الصحار والكبار . والكاتب في النهاية لا يعمل إلا أن يحرس حلمه « والقصة تبدأ مباشرة بهذا المثال البطي . « الشجرة ذات الظل » وتغشى



في بناء البيت الحلم، والطفل الحلم، والعروسة الحلم، - التيمة طبعاً ليست جديدة الجليل والأصيل هو «القصة - الحلم» وخير الصغار صياغة أخرى للحلم منه: إعادة تخليق «الواقع الخلمي» في داخل «الحلم الواقع»، درجتان من سلم الحلم تقصى إحداهما إلى الأخرى في الاتجاهين بإحكام «العابرون» «الغرباء يعودون»، وهما اللب يخرج الدائرة، والآخرين، قصص رقيقة الصلات محوراً رؤية الولد القروي للغرباء والآخرين والعابرين، التصاميم العالم الخارجي، شخص الحلم الآخر، من الصفة الأخرى الخرفيون والوالدون بأنواعهم الذين يحطون ليلة أو ليل في ساحة القرية أو يجمعون عليها أو يلعبون بها، وليست هناك أدنى محاولة لتحليلهم وتفسيرهم أو حتى تسميتهم، وليسوا قادمين من الذاكرة هم مائلون في صياغة الوعي بهم «الآن»، كما كانوا تماماً حاضرين في الوعي «عنده»، شرح الزمن قد قام، بالكتابة بين الطفل والكاتب. ليست هذه طفولة الكتابة، بل كتابة الطفولة.

ومن الممكن أن نسلك في قلبك متقارب النجوم قصصاً مثل «الفارس وأنا في طرفي»، وهي قصة فعل جسي سريالي تراوده صورة جباراً وروح حرام في فعل جسي مواز، في حلم مضطرب ومناظر المصدرات، ولي تنوم. لا يستطيع هذا الكاتب، على الأقل، أن يعبر له على منطق داخل مناسك. شاعرية هذا التهم لا تقف على أرض ولاخلق في سماء معقنة، غير متحققة «القتال على السطح»<sup>(١٧)</sup>. أمثلة قليلة اليد والملاج ومضبوطة على كوائنها الاستعارية جداً، رؤية لفتازية أو التحيلية أو الكابوسية خام ومضة جميلة جداً بقتل آخر على سطح قطار منطلق، كل ركابه لا يعبأون، خوفاً وثقة، إسقاطاتها - كما يجري المصطلح المؤلف - شديدة الوضوح - وعادم بيت الله<sup>(١٨)</sup>، قصة خادم المسجد الذي يسرق ميكروفون كلام الله، تحت رعاية الحاجة، مفزاعها الاجتماعي قريب، وإد كانت حية ومعالجة، وهي تقرب جداً من قصة «الرشح» التي تنهى بقتل متوقع ينفذ فيه - كما في حلم - رجل ليست عنده رحمة ولا إحساس، طائفة صغير مستعار ليجل طبعاً أكبر، ولكن هذه القصة تستند إلى مادة أكتف وأصغى من سابقها، وتقرب كثيراً من الوصول إلى مقصدها. ولا يعتمد «الملائكة» كثيراً من هذا المنك ومقصدها إدانة واضحة لسقوط الفتاة العربية التي هي موضع الحلم، تحت أقدام الكبار أصحاب الخطوة وثروة وأهل المدينة الحديثة التي ضرب في نخاعها الفساد، هي قصة سقوط الحلم إذن وهما «الضيف» تناول هذه التيمة نفسها مرتبطة نتيجة اقتحام الآخرين من المدينة لكي يهدموا سكنة القرية وسلامها الداخلي. «ولم ونجوم» هي أيضاً قصة إفساد المدينة وسلطانها لابن راعي الغنم الذي يتحول إلى حائر بشي درجال الأقوياء أحياء الليل - محاذج أدهم الشرقة والنبيلة - ويصبح شبحاً للحرمان بين الرجال، ولو دعوا الخن مادحا في الأعلال العلاظ. والعائبة هنا تخلق في دورة أخرى أصغر نعمة وأكثر اتساقاً مما قبل، ولكنها غائبة عطلجة وسطانية بأكثر من معنى. فالكاتب ينجأ إلى الكتابة بضمير المخاطب الفرد، لا للتعبد وبني الميودراما عن البوح بأسرار الذات، بل للوصول إلى بلاعية قد تهرم ذاتها لفرط شاعريتها.

«ترويضاً للذئب» حين شاعري للجندي الذي يهر إلى عالم «مطمونة» ويجد فيها الحلم المركب في تجمع جديد.

«خطوة»، قصة تخلق الطفل حتى تفقد يد - كأنها قدرية - من تحت حاف جميل شائق، هي قصة تشكل الحلم وصياغته حتى يتوى خلقاً بينا. والإنسان - منه - قد أصبح هو الحلم.

والعانس والصبي<sup>(١٩)</sup>، قصة الشق الطفل إذ يتحول إلى شق سوى. بعد اجتياز بيران المراهقة. صيغة ريفية والفارس وأنا في غرفتي، وهنا أيضاً صورة لشيخ الذي يهدد. بسيف الفعل «شقي» الطفل المخط، وهو ما يحدث أيضاً في «يوم لندود» ولكن لإحباط لا يتأتى من سطوة أبوية مباشرة هذه قد حدثت - كما في الحلم - واستحالت إلى رموز وفنت قوتها. وتقاوح الرواية بين ضمير العائب وضمير المخاطب، وتجلجل الخطابية، كما تجلجل دائماً عندما يستخدم ضمير المخاطب، ومن ثم تكسر الصياغة الخدمية ويحتل المقصد المباشر مقدمة المسرح، غنها عطلات مباشر غير متجه إلى بطل القصة وحده بل متجه إلى القارئ مباشرة أيضاً.

ولكن «قصة السجى» على خروجها تماماً من الصيغة الخدمية، وانتاتها إلى التطلعية، تحقق في إطار شروطها نجاحاً مؤثراً، حتى لو كانت في النهاية هتافاً تمرد واضح مباشر ضد قهر واضح مباشر.

من سلسلة قصص الموت قصتان لها تفرد محسوس، «الضحى والليل» تجري حول سرقة حبة من مفيرة حديثة إعدادها، «وظل» التوسعة الأم - العجوز التي ماتت رجلها وتعود بعد الأربعين إلى بيتها، لأن بيوت أبنائها وبناتها ليست لها، فكانها هي الأم الأصل قد ماتت وعادت إلى بيتها المفيرة.

لعل هذه القصص هي في داخل الموت والحياة عن طريق تصورات أو رموز كلية، في رؤية شاملة عصبها الأولى - ربما - هي قبول الموت - وهو الوجه الآخر الضروري لحلم الحياة نفسه - باعتباره معطى مسلماً به مأخوفاً على علاقه ليس محوفاً ولا مرهوباً ولا حتى بما تصادى به الحياة وتأتى عنه. الموت هنا مختصة الحياة، بشاعته ورجبه قد استنامت كلها وأصبحت - دون أن تفقد - هراونها - وديعة ناعمة. الخبيصة الثانية - والمترية على الأولى - بمنطق حتى ولكن مناسك - أن الأسلاف هنا لا يملكون خطاً ولا قهراً. هم أيضاً مسلم بهم وفيهم وهم لا يدعوا للقاء ولكنه بالتأكيد لا يستدعي الرحمة ولا العفو، وفي هذا جانب من الخواص الكثيرة لاختلاف الرؤية وتباين الوعي بين يوسف أبو ربة وبني الطاهر (الذي طالما نسب إليه) مها كانت مشابه الكتابة وتقريب لغات الجملة بين الكاتبين.

«التحاريق» قصة البحث عن رزق السمك في الترع التي جمعها التحاريق، القوص باستانة وفي وجه تكالب «العالم الآخر»، من حم تحت الماء التمر الشحيح، هي تنوع على نعمة الحلم الحية، الحركة البليطة الساحية في انسياب الكتابة هي التي تكسبها إيقاعها الخلمي ونصبي لنا إدراكها في سياقها الصحيح.

من فرائد عهد الكاتب قصة «حلم أبو عطية القديم» (وسلاحظ أولاً

العنوان) والفخراني الأب - أصل الوجود وماهية - مع بناته الثلاث  
الحيوانات ، يتظر يحيى الولد الذي لا يحيى بيتا يعمل على الدولاب  
ليخلق كل يوم من فوهة النار المتارد والأباريق والمواجير - الحلم بالخلق  
الذي يحيى متصافر الوشائج بحلم الخلق الذي يتحقق ، وهو فوهة شق

الرجل التي تنطفئ ، ثم تعود تنوهج هي فوهة الأنون الذي تذهب  
خلاتقة طعمة لجشع السوق ، ولكن يبقى منها دائما ما يقيم أود حياة عبدة  
تطارد حلمها - هذا أيضا فن غنيذ ومتمكن يتبع حلمه بذأب وقدر كبير  
من التحقق .

• هوامش

يحتد الكتاب من علم حنونه على بعض تواريخ النشر

برحم عبد الجيد

- (١) الظلح الأول ، الجمهورية ، ٢ / ٥ / ١٩٧٠
- (٢) اللواء البيروتية ، ١٩٨١
- (٣) الطلبة القاهرية ، ١٩٧٤
- (٤) الثورة السورية ، ١٩٧٧
- (٥) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢
- (٦) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٠
- (٧) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، أربع مكر
- (٨) القصير الديمقراطي ، بيروت ، ١٩٨١
- (٩) اللواء البيروتية ، ١٩٨١
- (١٠) الطلبة القاهرية ، ١٩٧٤
- (١١) للال القاهرية ، ١٩٧٧
- (١٢) الآداب البيروتية ، ١٩٧٧
- (١٣) نسخة خطية عند الكاتب ، ١٩٨٢

جار التي المحرر

- (١٤) لساء ١٩ / ١١ / ١٩٧٦
- (١٥) الفكر الماصر ، العدد الثاني ، ١٩٨٠
- (١٦) النديم (بالأولست غير دورية) العدد الثاني ، ١٩٨٢
- (١٧) الكرسة الثقافية غير دورية ، يونيو ١٩٧٩
- (١٨) غير منشورة ، نسخة خطية عند الكاتب ، (١٩٨٢)
- (١٩) لساء ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٢
- (٢٠) لساء ١٥ / ٢ / ١٩٧٤
- (٢١) لساء ٨ / ٩ / ١٩٧٤
- (٢٢) لساء (٢)
- (٢٣) لساء ١٩ / ٧ / ١٩٧٩
- (٢٤) لساء ١ / ٤ / ١٩٧٧
- (٢٥) مخطوطة (بالأولست غير دورية) العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨١
- (٢٦) البيان الكويتية (٢)

عبد جبر

- (٢٧) لساء ٢٠ / ٨ / ١٩٦٩
- (٢٨) لساء ٥ / ٩ / ١٩٦٩
- (٢٩) لساء ٨ / ٨ / ١٩٦٩
- (٣٠) لساء ٢٧ / ٢ / ١٩٦٩ وأعيد نشرها في لومى العربي بتاريخ ١٩٧٧
- (٣١) حوار مع عبد جبر لبراه كمال فهد ، جريدة الثورة السورية (٣)
- (٣٢) دار الثقافة الجديدة - القاهرة ، مايو ١٩٧٨
- (٣٣) الطلبة القاهرية ، أغسطس ١٩٧٤
- (٣٤) الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الأول ١٩٧٩
- (٣٥) للال القاهرية ، مارس ١٩٧٧
- (٣٦) الديمقراطي آذار ١٩٨١ ، للال القاهرية أغسطس ١٩٨٢
- (٣٧) لصباح البيروتية العدد ١٠ أكتوبر ١٩٨٠
- (٣٨) السيرة البيروتية ، ١٩٨١ (٢)
- (٣٩) الكرمن ، بيروت ، ١٩٨٢ (٣)

محس يونس -

(٤٠) أقلام (غير دورية بالأولست) ديباح - بدون تاريخ

(٤١) لساء ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ وأعيد نشرها في الأمثال ،

(٤٢) مجموع الأمثال ،

(٤٣) مجموع الأمثال ،

- (٤٤) لساء ١٢ / ٢ / ١٩٧٦ ، أريد نشرها في الكرسة الثقافية يونيو ١٩٧٩
- (٤٥) لساء ١٠ / ٩ / ١٩٧٦
- (٤٦) لساء ١٠ / ٩ / ١٩٧٦
- (٤٧) الكرسة الثقافية مارس ١٩٨٠ ، أريد نشرها في مجموعة ، الأمثال ،
- (٤٨) الثقافة الوطنية ، العدد الأول ، يناير ١٩٨٠
- (٤٩) لساء ١٩ / ١٢ / ١٩٧٥ ، أريد نشرها في مجموعة ، الأمثال ،
- (٥٠) لساء ٣ / ١٢ / ١٩٧٦
- (٥١) كتابات (غير دورية بالأولست) العدد الثالث ، أغسطس ١٩٧٩
- (٥٢) النديم (غير دورية بالأولست) العدد الثاني ، ١٩٨٢

عبد العزيز

- (٥٣) ، ٥٤ ، ٥٥ ، نسخة خطية عند الكاتب
- (٥٦) مصرية (بالأولست غير دورية) العدد الثاني
- (٥٧) مصرية (بالأولست غير دورية) العدد الرابع
- (٥٨) «بشر الأنفاس» مجموعة القصص ، نسخة عند الكاتب
- (٥٩) الثقافة الوطنية (غير دورية) العدد الأول يناير ١٩٨٠

عماد عوض عبد المال

- (٦٠) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١
- (٦١) القلام الصخرة ، الإسكندرية ، العدد (٣) سبتمبر ١٩٧٩
- (٦٢) صفحة ٦٨ «الرجل الذي مر على مدينة»
- (٦٣) صفحة ٧٨ «الرجل الذي مر على مدينة»

عماد الوردي

- (٦٤) لساء (٢)
- (٦٥) لساء ٧٨ / ٤ / ١٩٧٤
- (٦٦) نسخة خطية - مايو ١٩٧٠
- (٦٧) نسخة خطية - أغسطس ١٩٧٠
- (٦٨) نسخة خطية - يونيو ١٩٧١
- (٦٩) نسخة خطية - مارس ١٩٧٢
- (٧٠) البيان الكويتية (٢) كبت فبراير ١٩٧٣
- (٧١) كتابات التقدم ، القاهرة (بالأولست) يونيو ١٩٨٢
- (٧٢) لساء ١١ / ٦ / ١٩٧٦ وأعيد نشرها في أربع قصص قصيرة
- (٧٣) نسخة خطية - فبراير ١٩٧٤
- (٧٤) البيان الكويتية - سبتمبر ١٩٨١
- (٧٥) نسخة خطية يناير ١٩٨١

سلي حور

- (٧٦) جماعة الرواية الجديدة - القاهرة ، ١٩٧٧ (مكتبة مديول)
- (٧٧) مخطوطة (غير دورية ، بالأولست) العدد الثاني ، مارس ١٩٨١
- (٧٨) لساء ٤ / ٤ / ١٩٧٧
- (٧٩) صباح الخير (٣)
- (٨٠) لساء ١٧ / ٤ / ١٩٨١
- (٨١) صباح الخير (٢)

وسائر القصص من نسخة خطية عند الكاتب

يوسف أبو رية

- (٨٢) لساء ٣ / ١٢ / ١٩٧٦
- (٨٣) الثقافة الوطنية (غير دورية) يناير ١٩٨٠
- (٨٤) قصيدة - العدد الأول ديسمبر ١٩٨٠

وسائر قصصه غير منشورة - نسخة خطية عند الكاتب

# النفسير السوسيولوجي

## لشيوخ القصة القصيرة

تواجه الثقافة المصرية في صورتها الحالية أزمة<sup>(١)</sup> تشبه تلك الأزمة التي اجتازها في أواخر القرن التاسع عشر. إثر اللقاء بين المجتمع العربي والحضارة الأوربية الغربية. ووجه الشبه بينهما هو هذا التساؤل المثير الذي نظرحه الفئة المثقفة حول الذات العربية<sup>(٢)</sup> وفقا لماضيها ولما تنبئ به المستقبل وهناك وجه شبه آخر. يتمثل في محاولة البحث عن الوسائل الفعالة لتحقيق شكل جديد من أشكال التقدم. وموقف الناس من هذه الأزمة كموقف المثقفين، فهم منقسمون إلى فريقين متباينين، فريق يرى في التراث كل وسائل التطور<sup>(٣)</sup> ولا يرى ضرورة الأخذ بأساليب الحياة المعاصرة. وفريق يرى المجتمع بين الأصالة والمعاصرة<sup>(٤)</sup> ويرى ضرورة الأخذ ببعض أجزاء من التراث وبعض أجزاء من المعاصر.

ومن الحل أن الفريق الأول يرى في الماضي أساسا موضوعيا لحل مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية، في حين يرى الفريق الثاني جوار للظاء القديم والحديث في بنية واحدة.

ويبرز الانقسام المذكور بين الفريقين بوضوح في فترات الانقسامات الاجتماعية والثقافية التي نجتد جذورها إلى مرحلة النهضة القومية في القرن التاسع عشر. فالباحث المدقق في تاريخنا الثقافي يلاحظ أن إشكالية النموذج الحضاري ترتبط عادة بمراحل التحول والتفكك الاجتماعي والثقافي. وإذا نشهد ذلك بوضوح في الآونة الحاضرة حيث نلمس مظاهره في حياة الفرد والمجتمع، ففي حياة المجتمع نستطيع أن نلمسها في ظاهرة انهيار بعض القيم الثقافية. وفي حياة الفرد نلمسها في صورة انطلاقه على الوجود الشخصي، وعدم الإحساس بالإطار العام للمجتمع نتيجة لفرق الربط بين الفرد والمجتمع. ويظهر هذا بوجه عام لدى الفئة المثقفة، وبوجه خاص لدى مبدعي الفن والأدب.

سمير حجازي

والوجه الجوهري الذي يتركز به معنى الثقافة هو بلا ريب محاولة الفرد تحقيق نخط معين من التوازن والتكيف بينه وبين الجماعة، وبينه وبين المجتمع، داخل إطار معين. وهذا الإطار المعين لا يأخذ وصفا ثابتا، لأن هناك جابجا منه يتعظم بصورة معينة، بين مرحلة تاريخية وأخرى. ومادامت الثقافة هي جاع المعرفة المصرية والعربية التي تعظم سلوك الفرد وفكره، وتساعد على تحقيق نخط معين من التوازن والتكيف مع البنية الاجتماعية، فالقول بأن الثقافة المصرية المعاصرة توجه تصدعا معينا في بعض عناصر بنائها الكلي، يعني أن التوازن أو التكيف الذي كان قائما بين الفرد والجماعة، أو الفرد والمجتمع، على نحو معين، هو سبيل تمثيل صورته.

تلك بعض مظاهر تمتد بعض القيم الثقافية القديمة، ويبرز قيم أخرى جديدة. وهذه العملية بديانتيكية التي تحدث في بنية القيم تعد في نظر الفريق الأول دليل لحمل للقيم بوجه عام. أما الفريق الثاني فهم لا يرضون بهذا الرأي، وإن كانوا يقررون بوجود هذه المظاهر ولكن إلى جانب فلهو بعض قيم ثقافية جديدة.

ونقصد بالقيم مجموعة موجهات فعل الفرد وسلوكه في المواقف الاجتماعية، ونقصد بالثقافة جاع المعارف، والمخارج العلمية، والأنساق الفكرية، والقيم، والرموز، واللغة المكتبة، والأساطير التي يرمسها المجتمع على الفرد<sup>(٥)</sup> فهي تمثل إحد في كل مظاهر الحياة والعلاقات الاجتماعية على نحو معين.

والواقع أن الفرد - كالمجتمع - يواجه التعبيرات الجديدة في نادية الأمر بشيء من الحرية والقلق ، ومن ثم يضطر إلى أن يخطو خطوات جديدة في سبل مجهولة ، إلى حين تتحدد معالم الواقع الجديد وينكيف معه تاريخيا وأخلاقيا . وفي استطاعتنا أن نجد محاولة الفرد المبدع تصوير الواقع الخارجي . دون ربطه برمان أو مكان معين ، مثلا واضحا على ذلك . فهذا الاتجاه له سمعة بارزة يتميز بها . ألا وهي قطع الأوتاج التي تصل بين الفرد وبيئته بصورة معينة . وفي استطاعتنا أن نجد اتجاه الفرد مبدع نحو معالجة الأشكال الأدبية القصيرة بوجه عام ، والقصة القصيرة بوجه خاص ، مصهرا من هذه المظاهر .

## [٢]

والمشكلة التي نريد أن نعالجها في هذه الدراسة هي : لماذا يسيطر على مبدعين الإبداع الثقافي بعامه ، والأدبي بخاصة ، شكل فني معين ؟ وما العوامل التي تسهم في تحليده ؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفي مصر بوجه خاص ، يعاينون عادة شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم لأشكال الأدبية الأخرى . وينجلي هذا بوضوح في مرحلة الأزمات الثقافية ، والتحولات الاجتماعية غير المحتملة . ففي أواخر الستينات مثلا ، يجد أغلب الروائيين السابقين هذه المرحلة ، كما يجد أغلب كتاب الجيل الذي لمع بعد هذه المرحلة ، يتجهون بصورة أساسية إلى كتابة هذا النوع الأدبي . وفي استطاعتنا أن نجد تخصيص أهم المجالات الأدبية<sup>(١)</sup> العربية أعدادا منها لنشر بمدح من القصص القصيرة ، وإصدار دور النشر المختلفة أعمالا قصصية أغلبها ينتمي إلى ذلك النوع الأدبي<sup>(٢)</sup> .

وهذه المشاهد المستمدة من الواقع تفتح لنا بطرح سؤال جديد : ألا وهو : لماذا شهد في تاريخ الأدب المصري المعاصر شيوعا تدريجيا واضحا لشكل أدبي معين ، وهو القصة القصيرة ؟<sup>(٣)</sup> وهل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والاجتماعية ؟ هناك فرض يمكن أن يقدم إجابة مؤقتة . نعم هناك ارتباط سببي بين طبيعة هذه التحولات وهيئة إطار الأنصوص على وجدان الكاتب . وسؤال آخر هو : ما الدلالة الاجتماعية والتاريخية التي تكمن وراء هذه المظاهرة ؟ وفرض آخر يسمح لنا بالقول : إن التحولات السريعة تحدثت خلاف في مبرك القم ، وتجعل الفئة المبدعة تمرل من البنى الكلية للمجتمع ، وتزرى العالم من خلال منظور غير متناكس .

## [٣]

وفي ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات يتحدد اتجاه البحث هذا . محصر نقصد هنا القيام بدراسة سوسيولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة . ومعنى ذلك التسليم بأن شيوع شكل أدبي معين في فترة معينة بعد ظاهرة سوسيولوجية على أساس أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبي والمجتمع يدخل في نطاق السوسيولوجية الحديثة . فالظاهرة موضوع البحث لابد أن تحدث في بيئة اجتماعية معينة . ونقصد ببيئة الاجتماعية هنا مجموع العناصر التي تشكل لومع الخارجي وتؤثر في اتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة . ونحن نعرض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الحزنية داخل نظام كل يتمثل في البنى العامة للمجتمع

وقد ذهب شارل فيل *Viel* ومدام طومبش *Tomiche* إلى القول بأن على عيب محفوظ عن معالجة الشكل الروائي في أواخر الستينات ، واتجاهه نحو معالجة القصة القصيرة ، أساسه رغبة الكاتب في إبداع هذا الشكل<sup>(٤)</sup> . ونحن نحالف هذا الرأي ، وكل الآراء التي تجعل الفرد المبدع معزولا عن مؤثرات الحياة الاجتماعية . إن الملاحظة العابرة توصلنا أن الفرد المبدع لا يستطيع أن يمارس حياته خارج نظام معين من العلاقات الاجتماعية والإسبانية ، لقوماته الخاصة تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة ، لا يتحقق إلا إذا كان مرتبطا بصورة معينة بنظام اجتماعي معين . حتى إن هذا الفرد استقلاله عن نظام العلاقات الشائعة في المجتمع ، ولكن استقلال حياته الشخصية عن حياته الاجتماعية ، هو استقلال نسبي . يضاف إلى ذلك أن الفاصل بين الجانبين ليس فاصلا جوهريا ، فالجانبان يمثلان قطبين في حالة معينة من الترابط ، ورغم المميزات الخاصة التي ينفرد بها كل جانب . وهذا القول لا يعني أن الفرد المبدع في حالة انسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة في الحياة الاجتماعية ، أو مع مائشده الخاصة أو الفئة التي يمثل أحد أعصاتها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين مائشده الفرد ومائشده الجماعة أو الفئة التي يرتبط بها بصورة معينة .

هل نفهم من ذلك أن الفرد المبدع ليس له دور إلا دوره المرتبط بالجماعة والحياة الاجتماعية ؟ الواقع أنه يعبر في آثاره الأدبية عن موقفه الشخصي ، ومظهره الخاصة للعام . دون أن يدرك أن الخلق الأدبي يتضمن في عناصره مميزات جماعية ، كما يتضمن في الوقت نفسه مميزات شخصية ، فإيجاره لرؤية معينة للعالم ليس نابعا من تجربته الفردية لحسب ، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهني أو نفسي جماعة من الأفراد ، تعيش في ظروف اجتماعية وتاريخية متشعبة . وهذه الرؤية تظهر بصورة معينة في بناء الأثر ومحتواه

إن التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع في هذه المرحلة قد صاحبتها تحول معين في القيم ، جعل الفرد والجماعة يفقدان الاتزان بصورة معينة ، نظرا لأن معالم الاتجاه الجديد لم تتحدد بأكفوية وصحة في البناء الذهني للكاتب . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل انزلال فريق من المثقفين بعد التحولات التي اعترت المجتمع المصري في عام ١٩٥٢ ، ونستطيع أن نعلل أيضا موقف عجب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين استطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات واتجاهاتها ، ليتكيف معها تاريخيا وأخلاقيا . هذه التحولات التي طرأت على الواقع الخارجي اضطرت الكاتب إلى أن يمرى نوحا معينة من التعبير في بعض عناصر بنائه النفسي جعله يرى العالم من خلال منظور معين

هذه البداية في تفسير الظاهرة ، قد التقى عندها معظم الباحثين في مجال السوسيولوجيا الحديثة للأدب . إن حولدمان يرى أن الخطوة الأولى نحو تحليل تغير بناء الشكل الروائي ، هي محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامة للبنى العامة للوسط الاجتماعي الذي ظهرت فيه الرواية . كذلك يرى «جلاك لهارفانت» أن تطور البناء الفني للآثار الروائية عند آلان روجريه ناتج عن جملة التحولات التي اعترت البنى العامة للمجتمع الفرنسي المعاصر . ولا يختلف أحوال كثيرا عند شارل كاستيلا *castella* في بحثه عن الرؤية الاجتماعية عند موبسان ، فقد رأى فقدان الشخصيات لعنصر الأصالة ، واستعدادتها من العالم الخارجي مقوماتها

الأساسية يرجع إلى تطور الأيديولوجية البرجوازية في أواخر القرن التاسع عشر. ومن ذلك ينبى لنا أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التي أسهمت في تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة، هي محاولة التعرف على جملة الخصائص العامة للمجتمع، وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسي عند الكاتب، وعلاقة الكل بالخصائص النفسية لهذا النوع الأدبي. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر كثيرا من الظواهر في مجال الإبداع الثقافي

[4]

ومن أجل أن موضوع بحثنا يمكنه الإفادة من الكتابات الشائعة في سوسيولوجيا الأدب الحديثة بوجه عام، ومن كتابات ولويسيان جولدمان و بوجه خاص، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال: لماذا حدث تحول في بناء الشكل الروائي (احتواء البطل الفرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا. وقد عزى هذا التغير إلى تغير في البنى الاقتصادية في المجتمع الحديث، فالقوى الاقتصادية في المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بمجزيات الحياة اليومية. وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائي ونظام الوسط الاجتماعي. وقد اهتم إلى جانب الإجابة عن السؤال السابق - بمحاولة الإجابة عن سؤال آخر مؤداه البحث في وثيقة البنى ذات الدلالة، ودور بنية الأثر الأدبي. وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل في التعبير عن رؤية معينة للعالم، تظهر في عصر معين؛ بدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ. وقد صغر إلى أن يستعين في هذا السبيل بعدة معامير، أهمها أن يسوئك لإنساني في حركته ينقل إلينا مؤشرات ذات دلالة معينة للتعبير عن موقف معين ثابت يسمى نحو تحقيق توازن بين الفرد والعالم. واستعان كذلك بمفهوم الخط البتالي الذي يعد الأثر مجموعة من العناصر تشكل في وحدة عضوية واحدة، في إطار نظام كل

وهذا الاتجاه يبحث غالبا في صلة تحول الشكل الروائي بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، في حين أن دراستنا تبحث في علاقة شيوع شكل قصة القصيرة ودلالاته، بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب، والمعقدة التركيب. فهناك البناء النفسي الاجتماعي، وهناك بناء الشكل القصصي، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع. ومن الجلي أن هذه الجوانب متداخلة، إلى حد أننا نراها متشابكة ومفصيا بعضها إلى بعض، الأمر الذي يجعلنا لا نستطيع أن نفحص النظر عن هذا التشابك، الذي يؤكد لنا حمية التفاعل الدينامي بين هذه الجوانب المختلفة التي تشكل الظاهرة. ومعنى هذا أننا نعيد من كتابات جولدمان في المجال السوسيولوجي كما نعيد من كتابات غيره من الباحثين في مجالات أخرى، مثل «شاميردي لوى» و «جان بياجيه» في المجال النفسي، على أساس أننا لا نقصص المجال الاجتماعي عن ذلك المجال لأحر.

[5]

اكتفينا - في البداية - بالملاحظة العابرة شاهدا على أن التحولات غير نعتمة في بعض عناصر البنى العامة للمجتمع تصيب الفرد محلي معين في بعض عناصر بنائه النفسي. ونريد الآن أن نفسر ذلك عن

طريق الموازنة بين البناء النفسي للفرد المبدع في الموقف المختلفة. ونول ما نلاحظه في هذا الصدد هو وجود تحولات ذات تأثير قوى على الفرد المبدع، وتحولات أخرى ذات تأثير ضئيل. فحاسب ذلك؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع. وهذا قول بدعي، ولكن الذي يهمنا أن نوصحه هنا هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة في البناء النفسي للفرد المبدع وغير المبدع، أي علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر في أعماق الفرد المبدع بصورة معينة. فلنلاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحيانا دون أن تتبد جذورها إلى أعماقه، وأن أثرها لا يلبث أن يزول، وأنه يواجه في حالات تغيرات تمتد إلى أعماقه فلا يروى أثرها بمجرد انتهائها. ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هي التي تشكل واقعها الداخلي وفي ضوء هذه المسئلة نستطيع أن نمظري آثاره الأدبية، ونستطيع أن نتبين أن الجانب الاجتماعي - كما أشرنا سابقا - يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب الشخصي. إسمها بنيتان تتفاعلان على نحو خاص، عن الرغم من اختلاف دلالتها الفعالة لدى الفرد المبدع، وبدى المجتمع. فشحور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية يتحدد من داخل بنائه الذهني، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع، من ناحية، وفي إطار البناء الفكري للمجتمع التي يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا وثقافيا، من ناحية أخرى

إن التغيرات التي توصف بأنها تؤثر في أعماق الكاتب أو الفرد المثقف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فيها معبر غير الفهم الذي يمارسه غير المثقف. وكذلك الشأن في الأزمات الفردية أو الاجتماعية، فكل شيء مختلف دلالة عند المثقف عنه عند غير المثقف. على بنا بعد قليل سنتبين شيئا أصح من ذلك، فستبين نتائج التحقيق التجريبي الذي وضعناه لاختبار عدد من الفروض التي سفت لإشارة إليها، معتمدين في ذلك على بعض وسائل التجريب (كالاستبيان والاستبان) الذي أجريناه على جماعة الأدباء، إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية، للكشف - بقدر الإمكان - عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة من ناحية، وعلاقة هذه بعناصر بالبناء الفكري والنفسي للكاتب، من ناحية أخرى، وعلاقة كل هذه لعناصر بتحديد شكل الأثر الفني أخيرا.

ولنقرر في قرعنا الأساسي وجود علاقة سببية بين التعبير غير المحتمل والانتفاع في الاتجاهات السلطوية والتعبير النفسي المتفرد. ومعنى ذلك أننا نرد جزءا كبيرا من تحول الوعي - عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه في ظروف مشابهة - إلى جانب الظروف العامة للمجتمع، وإن كنا لا نقرر صميا وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تعبيرا، بل نقرر فحسب أن التعبير قد ظهر بوصف في هذه المرحلة، وكان سربا نسيا بالمقياس إلى فترات التحول التي مررها في النصف الثاني من هذا القرن.

على أن هذه الفصبة ليست كل شيء في موضوع بحثنا، وإن كان هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط، هي مشكلة سيديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التي يمثل أحد أعصاتها وهي وإن بدت مجرد



## إجابة نجيب محفوظ : (١٠)

١ - نجىء الفكرة أولاً ، أو الدفقة للوجدانية . ثم يتقرر الشكل بعد ذلك ، في أثناء ذلك تكون الرواية أو القصة القصيرة ولكن هناك ظروفًا خارجية ، غير أدبية ، تدفعنى إلى كتابة القصة القصيرة ، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير ومارالت لدى طاقة ، أو رغبة في النشر في الصحف أحياناً . ولكن هذا لا يؤثر تأثيراً جوهرياً . وعلى ذلك فأنا لم أكتبه للأسباب الطعية والنفسية التى قد يكون لها الأثر في تحديد شكل القصة . لقد كتبت قصصاً قصيرة في مطلع حياتى بين ١٩٢٨ - ١٩٤٠ ، ثم عدت إليها بدءاً من عام ١٩٦٠

٢ - توجد صلة وثيقة بين (أنا وإحياة الاجتماعية) وبين مضامين قصصى وأحداثها ، حتى لو بدت هذه القصص خيالية ، أو رمزية ، أو تاريخية . إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوافع مستلهمة من المجتمع ، والقليل من قصصى يعالج أوضاعاً مثاقيرية ، ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه

٣ - أحداث أواخر الستينيات كانت أظفح أحداث هزت كيانى ، فبوم اكتشفت بعض الحقائق حصل لى ذهول شديد ، وحزن شبيه بالأم السرطان . فقد كل شيء معقولته ، حتى إنى خرجت عن طريقي في التأليف ، كتبت أشعر أنى منفعل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد ، فكنت أبدأ من الصغير لأتدرى هل أنتهى إلى شيء أم لا . فعمل هلى الأول كان التعبير عن شعورى المضطرب . وإن كانت هناك فكرة فقد كانت تنشأ في أثناء العمل ، ومع هذا فإن الإيديولوجية كانت حاضرة في قصصى .

٤ - لقد أصابت أحداث هذه الفترة الناس جميعاً من أحد الجوانب ، لكن بعض الرجعيين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه . أما الشعب فقد استفاد دمه وروحه . هذا إلى ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار البضاعة والسياسة والوسطاء .

٥ - لا يمكن أن ننكر وجود أزمة في التعبير في ذلك الحين ، فانعدام الحرية في المجتمع خلق لدى الكاتب نوعاً من الغموض في الرؤية . ولعل هذا قد ظهر في طريقة البناء الفنى .

٦ - موظف والان على المعاش .

## إجابة يوسف إدريس : (١١)

١ - يصعب على تحديد موقفى من الأشكال الأدبية ، فأنا أعتقد أنى لا أستأرها دائماً بل هى التى تختارنى . فالكتابة أحياناً تصورنا على أنها لا علاقة لها بالإرادة ، فهى نوع من التحقيق اللا إرادى للذات . وبقلر عمق الرغبة اللا إردية في تحقيق الذات يكون عمق خصوبة الأثر الأدبى . بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لا تأتى إلا إذا شعرت بإمكانيتها . والقصة القصيرة - بالنسبة لى - هى تعبير عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلاً في الواقع . فهى تعبر عن حالى النفسية من

جانب من حوب مشكلة تحديد وعى الفرد المبدع . فإياها - حل كل حال - جديرة بأن نبحث ، مادامنا يبحث بصورة جوهريّة في مسألة العلاقة بين شيوخ شكل القصة القصيرة من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . وتختلف النظرة إلى هذه المسألة ، من فريق يرى الشكل مجرد وسيلة في يد الكاتب إلى تحقيق شيء آخر ورواه ، إلى المعركة ضد «هيجل» وإلى الكشف عن مضمون اللا شعور عند أصحاب التحصيل النفسى الحديث ، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند جولدمان

ولكن هذه العلاقة ، أهمى العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبى ، ليست علاقة حاملة ، وليست علاقة معرفية محض ، فالكتاب عندما يعالج عفا من أعماط التعبير الفنى ، إنما يمارس فعلاً أساسه عطف معين من التوتر النفسى للمصاحب مجموعة من الصور والتجليات التى بنظمها الشكل الفنى ، الذى إذا لم يتواءم لديه فإنه لا يستطيع أن يصوغ ظرنه في العالم .

والشكل الأدبى - بوجه عام - له عناصر بنائية قابلة للتغير ، وهذا تغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية ، وبحساسية الكاتب وحجراته الخيالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحويلات التاريخية والمحصارية تؤثر في تشكيل البناء الفنى الذى يحمله .

ولنتقل الآن إلى التحقيق التجريبي للفرض ~~الأنثى~~ <sup>الأنثى</sup> وصعنا ، فيكفيا ما عرضنا من آراء مصبوغة بشبهة تأملية . فلتصل بالواقع نفسه ، ولتقم بالتجربة العلمية وردها كى يتبع على هذا الأساس رأي فى البكل لدينى مرمى نكاتب فى لحظة انمائه بالواقع ، وكيف يرى ذلك الواقع ، وكيف يدعه بحاجه النفسى نحو تحديد شكل الأثر

بعبارة أخرى ، نرغم أن تلقى بعض الضوء على جوانب ظاهرة شيوخ شكل القصة القصيرة في تاريخ الأدب العربى للماصر ، معتمدين في ذلك على عدد من الاستعارات ، التى وجهناها إلى الكاتب ، والتى حددناها على النحو التالى : (١)

١ - أنرى أن هالك حالة معينة تجعلك تشعر أنك في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ؟

٢ - أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية ، ومايرد في قصصك من أحداث ؟

٣ - كيف كان وقع تحولات أواخر الستينيات عليك ؟

٤ - كيف رأيت المجتمع حينئذ ؟

٥ - هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلب منك تكتيكاً معيناً ؟

٦ - ماهيتك الأصلية ؟

أجاب عن هذا الاستخار فريقان من الأدباء ، الأول يتمثل في الجيل السابق لهذه المرحلة ، وهم نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، عبد الرحمن الشرقاوى ، إحسان عبد القدوس ، عبد الله الطوىعى ، صلاح حافظ ، صبرى موسى . عبد الفتاح رزق ، والفريق الثانى من الجيل اللاحق لهذه المرحلة وهم : جمال الغيطانى ، مجيد طويبا ، صنع الله إبراهيم ، يوسف القعيد ، أحمد الشريف ، غالب هلسا ، شمس الدين موسى

جهة ، ومن المجتمع الذي يستعمل لغته في بناء قصصى من جهة أخرى . هي - إذا شئت - مبرور وعبر وعبر في الوقت نفسه

٢ - لابد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أنى كنت لأعجبها ، وكما ذكرت سابقا ، فإن حوادث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتاجه ودوره في انفعالى ، وإن كنت أرى أن الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى . فمثلا أحداث أواخر الستينيات قد جعلتني في حالة اضطراب معين ، شعرت وكأنى قد أصبحت بمعرض نفسى حاد ، فالتفتون هم وحدهم الذين شعروا بما وراء الحدث . لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية التي تحولت عند البعض إلى فرح من أشكال العروبة . وهذا هو ما حدث لجنانة كتاب القصة لدين أنشأوا مجلة «جاليرى» ٦٨

٣ - أنا لا أعتمد على أكتب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية ، لأن ما أكتبه ليس وعظا وطنيا . أنا أكتب بناء على مؤلف شخصى ، وإن كنت قد انفعلت رغم إرادتى بهذا الواقع وعبرت عنه بكيفية معينة ، كما نجد في قصة «النداه»

٤ - أما كيف رأيت المجتمع في تلك الفترة فإن المجتمع المصرى بالنسبة لى بعد مجتمعين ، مجتمع القاهرة الذى تمكنت فيه عناصر الانتماء ، وهو الذى أحس بدلالة الأحداث ، والثانى مجتمع الريف الذى لا أعتمد أنه شعر بنفس الدلالة

٥ - لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض أن يتوجه إليه صراحة ، بخلاف من أن يجلس حياته السياسى أو الاجتماعى أو النفسى . ولكن الفنان كان له دور في أن يكون مرآة الحقيقة ، ولا يقبل أن يهوى بالصمت . كل كاتب أصيل كان يعانى أن يقول الحق أو ما يعتقد أنه الحق .

٦ - مهنتى السابقة طبيب ومحالية كاتب .

إجابة عبد الرحمن الشرقاوى : (١٢)

١ - أنا لا أقرر في البداية أنى أكتب شكلا أدبيا معينا ، ولكن الموقف الانفعالى والموضوع هما اللذان يحددان هذا الشكل . فأنا أكتب القصة القصيرة إذا نيت أن أفكر قصة قصيرة ، دون الالتفات من جانبي إلى الأحوال النسبية المصاحبة لهذا الوضع .

٢ - هناك صلة بلا شك بين الأحداث التي تدور في قصصى من ناحية . والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى ، على أساس أنى أعيش حياة الآخرين وأنفعل معها تفاعلا مباشرا

٣ - لقد أصابى إحساس بالألم ، كما أصاب غيرى من المثقفين . وظهر هذا في مسرحيتى «وطى عكا» فكان هناك إحساس باليأس سيطر على لمدة معينة ، غير أن هذا الإحساس قد أشعل في الوقت نفسه في داخلى روح الرفض والمقدومة . أما الوضع الاجتماعى فقد رأيته يراجع للحلف ، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول المراء السريع ، مستغلة في ذلك ظروف

الحرب وما تخلفه من إجراءات استثنائية . أما الطبقات الشعبية فقد ازدادت فقرا ، وأصابها نوع من خيبة الأمل ، على نحو ما ظهر في الريف . فالاستغلال من قبل بعض الجماعات المالكة للأراضي لم يزل قائما وإن كان يتم بصورة خفية . أصعب إلى هذا ظهور فئات طبقية كثيرة ، حققت أرباحا طائلة بلا عائد اقتصادى يذكر .

٤ - التعبير عندى كان بالرمز وعند غيرى أصبح نوعا من الألفار ، ومع هذا كان القارئ يفهم الهدف الذى يقصده الكاتب ، لأن القارئ نفسه كان في وضع كوضع الكاتب ، يعانى فيه من أزمة حرية التعبير

٥ - كاتب ، ورئيس منظمة التضامن الآسيوى الأفريقى

إجابة إحسان عبد القدوس : (١٣)

١ - أشعر أنى في حاجة إلى كتابة القصة القصيرة لا الرواية عندما ما يطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف . أوضح لك هذا : عرفت في حياتى في هذه الفترة بعض هزات سياسية اجتماعية معينة ، جعلتني أفقد الاطمئنان واقدوره الشخصى ، فحولت عن كتابه الرواية ، ولم أجد غير القصة القصيرة وسيلة فنية للتعبير ، وأداة يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية . لكن هذه الفرضية ليست قاعدة في حياتى ، فأنا أحيانا أكتب ذلك النوع الأدبى باعتباره فنا مستغلا عن الأحداث أو الظروف المشابهة لها .

٢ - هناك صلة قوية بين أحداث قصصى وأحداث حياتى العملية . لأن الصلة قوية بين حياتى الشخصية وحياتى الاجتماعية

٣ ، ٤ - كنت في حالة من اليأس الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف ، وبدأ أثره المباشر على أغلب الصحفيين والأدباء ، إلا أن الأمر كان أعمق على المسؤولين عن الدولة أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكى في الفترة التالية لتلك الأحداث .

٥ - لما كانت طبيعة النظام في تلك الفترة لا تسمح بحرية التعبير عن الرأى فقد كنت أضطر إلى استعمال الرمز ، للإفلات من محاسبة السلطة . ويمكنك أن تجد مثلا لهذا في قصتى : «علبة من الصفيح العدى» و «لا أستطيع أن أفكر وأنا لرقص»

٦ - صحفى

إجابة صلاح حافظ : (١٤)

١ - أكتب القصة القصيرة عندما أكون متفعلا بقضية ما في الحياة العامة ، فهى تعبير عن موقف في النهاية . أوضح لك ذلك : فهناك مثلا قضية ما ، أريد أن أجعل موقفى منها في سلوك معين ، فأخلق شخصيات وحلثا ، وموقفا أجعل فيه هذه القضية في شخص أو عدة أشخاص

٢ - بم توجد هذه الصلة بصعة جوهرية في قصصى باعتبار أنى أنطلق في معظم الأحيان في عملى من محاولة تحديد موقف

## بجاء قضية عامة مصدرها الواقع

٣ - كانت تلك الأحداث مفاجئة لم أستطع تصورها ، ولم أكن في حالة تسمح لي بأن أحللها وأستوعب ما حدث ، فلم أكن أعجل أن تم على هذا النحو

٤ - أما تصوري الشخصي للواقع الاجتماعي العام فتلخص في . وراء الطبقة الحديدة التي كانت تستمر المال العام ، وقد رداد أصحاب الملايين ، وكل صدور القوانين الاشتراكية . وقد عرف المجتمع في تلك الفترة بعض المحاولات لدفعه نحو الرأسمالية من جديد . فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكي تحرر مكاسب اجتماعية

٥ - لقد عبرت عن موقفي إزاء هذا الواقع عن طريق استعمال رمز الواقعي . إن النظام لم يسمح بالنقد المباشر . لقد كنت أصبر عن فكري بصورة مستترة . حتى إنني أصبحت أظن من القوية ، معتمدا على ذكاء القاريء في فهم الدلالات التي وراء النص .

## ٦ - صحن

إجابة عبد الله الطوشي : (١٥)

١ - تأتي الفكرة أولا ، وحيثما تأتي هذه الفكرة فهي تأتي مصحوبة بالشكل ، وإن كان ذلك يتم بصورة غامضة . وفي أغلب الملاحظات السابقة لكتابي القصة القصيرة يتبين شعور بالتعاسة ، أو شعور بفراغ نفسي ، وقد كنت في غلطات وأنا منقلبه هذا الإحساس أو المشعور .

٢ - الجزء الأعظم من انفعالاتي مبني على الواقع الاجتماعي ، أو النفسي . أو التاريخي ومضامين قصصي لا يخرج عن نطاق هذه الجوانب

٣ - لقد شعرت بنوع من فقدان التوازن لا أستطيع تحديده أو وصفه . كل ما أستطيع ذكره هو أن إحساسا بالاضطراب الأمور والأشياء ظل يلزمني فترة ليست قصيرة من الزمن ، ولعل حالي هذا لم يختلف كثيرا عن حال المجتمع .

أما البواهر الملائمة لي فتتلخص في ظهور طبقة جديدة ، إن لم نقف القوة الوطنية في وجهها فسعود التناقضات للظهور كما كانت من قبل

٤ - الطابع الغالب على قصصي هو الرمز ، فالرقابة على الصحف وعلى الكتابة بوجه عام أبعدتني عن المصارحة . ولعل السبب حسيما أذكر هو مرحلة الانتماء بين الكتاب . فقد أقدمهم تلك الأحداث طب الإيعان بالعقيدة

## ٥ - محام سابق - والآن صحن

إجابة صبري موسى : (١٦)

١ - إنني أشعر في أحيان كثيرة أنني أرغب في كتابة قصة قصيرة . ولكن هذه الرغبة أحيانا ما تجد عدم استجابة نفسية . وأحيانا أخرى أجدي مدعما نحو كتابة قصة قصيرة نتيجة انفعالي بموقف أو شيء ما في الحياة

٢ - الصلة موجودة دائما في القصص ، فأنا أمثل أحد عناصر الواقع الذي لا أستطيع الانفصال عن أحداثه المهمة ، أو عن همومه وتقديراته بصورة عامة

٣ - لم أشعر بصدمة ما عندما علمت بحقائق الأحداث والتحولات ، برغم دلالتها المصعبة . ولعل ذلك يرجع إلى أنني أعتقد أن المجتمع كان في حاجة إلى هذه الصدمة كي يستيقظ ويعرف كيف يواجه العصر .

٤ - رأيت المجتمع في هذه المرحلة يواجه انحلالا في قيمه . وفي نفسه ، ومحاول في الوقت نفسه أن يلتصق الطريق للبرص

٥ - هذه التحولات قد تطلبت تغيرا أساسيا في الإنسان ، وبالتالي في طريقة التعبير وفي طريقة تصويري للعالم .

٦ - مهني الأول مدرس ، ثم تحولت لها بعد إلى صحفي .  
إجابة عبد الفتاح رزق : (١٧)

١ - أشعر أنني في وضع يتطلب من كتابة قصة قصيرة إذا انضمت بموقف معين لا أستطيع تصوير أبعادها المختلفة

٢ - الصلة بين عالم القصص وعالم الشخص أو الاجتماعي موجودة وحاضرة في أغلب الحالات ، لأنني اعتبر القصة القصيرة شكلا فنيا أوضح فيه رأيي أو وجهة نظري في قضية معينة لها صلة ما بحياة الشخصية والاجتماعية في الوقت نفسه

٣ - كان وقع هذه التحولات على نفسي مؤلما ، فلم أكن أتصور أننا كنا بهذا الموضع

٤ - إذا كنت أستطيع أن أتذكر شيئا لربما أتذكر ما هو معروف لدى جميع المثقفين من أن المجتمع قد أصابه هزات وضربات قوية ، استغادت منها الطبقة الحديدة التي ظهرت في بداية هذه المرحلة

٥ - لا أعتقد ، لأن البني الفنية للقصة مسألة شخصية . لا علاقة لها بالبناء الاجتماعي إلا في المضمون فقط . وإذا كنت قد استعملت الرمز أو استعملته غيري فهذا أمر طبيعي في كل مجتمع تظهر فيه المحرمات

## ٦ - صحن

إجابة جمال العيطاني : (١٨)

١ - أحيانا ما يأتي نوع من الانفعال نتيجة تفاعل مع الواقع الخارجي . الذي ينعكس على بدرجة معينة . وهذا الانفعال يكون مصحوبا بفكرة معينة ، تجد في القصة القصيرة الشكل الفني الملائم لها .

٢ - أعتقد أن الصلة وثيقة جدا ، فإن ما يجري من أحداث في المجتمع يثير لدى انفعالات مستمرة ، يرتبط بحياتي ارتباطا مباشرا ، على المستوى الخاص والعام . وهذا بدوره ينعكس على قصصي

٣ - عند أحداث هذه الفترة كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاماً ، وكنت أعتقد دائماً أنه لا يمكن أن يكون هناك خلل في الجيش والبناء السياسي . وعندما وصلت الحقيقة إلى علمي شعرت وكأن هناك كابوساً يلزمي

٤ - لقد لفت انتباهي على المستوى الاجتماعي بروز طبقة طفيلية من النقابيين ومنتهدي الأغذية فالطبقة الجديدة التي ظهرت في الستينيات قد اختلعت وحل محلها طبقة أخرى من الأغبياء المهلة الذين يفتخرون إلى الثقافة والشعور الوطني وكانوا قد بدأوا بعد عام ١٩٦٧ وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣ .

٥ - التكنيك الذي كنت أستعمله دائماً هو التكنيك التاريخي ، والرمزي . إنني أعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفني ، فلي مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة ، أجدني مضطراً إلى أن أتخايل على هذا الوضع فأقول كلمتي من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة ، ذلك لأقربها من طبيعة الشعر .

٦ - في البداية عملت في مهنة تصميم السجاد ، وبعد ذلك عملت في الصحافة ، ومازالت حتى الآن .

#### إجابة مجيد طويلا : (١٩)

١ - أكتب القصة القصيرة عادة ، في لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما ، بين من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى وطبيعة هذه العلاقة كما أفهمها جلية ، فأنا دائماً على خلاف مع المجتمع ، لأنني أطمح إلى الأفضل . فن خلال تعاملاتي كما نراه معادياً للإنسان وعن طريق حاسني الخاصة ، وقدوق على النظر إلى مدى بعيد ، تخلق القصة القصيرة .

٢ - الصلة بيني وبين الواقع عميقة ، وهذا يبدو من إجابتي السابقة .

٣ - انتابني صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة ، فأنا وأبناء جيلي بعد من أكثر الأجيال التي قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة .

٤ - كنت أحاول التعبير عن ذلك الواقع بأسلوب رمزي ، ولعل هذا يرجع إلى محاولتي الإفلات من الرقابة التي تفرض على النشر ، فالأعمال التي تبدو للرقابة معارضة للانجاء السياسي كانت تمنع من النشر . أعطيت مثالا لذلك عندما من المجموعات القصصية لكتاب من الخيل الذي ظهر بعد مرحلة أواخر الستينيات لم تشر بعد

٥ - معبد بالمعهد المسرحي

#### إجابة صنع الله إبراهيم : (٢٠)

١ - غالباً ما أجدني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حينما تكون هناك أحداث متلاحقة أتعمل بها ويكون من الصعب على في لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق ، وتقديم تصور كامل لأبعادها

٢ - هذه الصلة قائمة بصفة دائمة ، فأنا أعيش داخل المجتمع ، وأرى وأشعر بقضاياها التي تمثل جانباً من قضايا الكاتب ، بوصفه فرداً يمارس حياته داخل إطاره .

٣ - من خلال مشاهدي لهذه المرحلة يمكنني القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت وتطورت ، واستطاعت في فترة قصيرة أن تحقق أرباحاً بصورة خيالية والمجتمع بوجه عام ترداد فيه التناقضات يوماً بعد آخر

٤ - عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالي . فأوافق رجب للغاية ، والتأمل الفني له لا يمكن أن يكون بصورة حسية

٥ - موظف في دار نشر

#### إجابة يوسف القعيد : (٢١)

١ - تتبع كتابة القصة من إحساسى الحد بعلوم التوافق بين وبين العالم . فإذا لم أشعر بهذا الإحساس لا تنشأ لدى الرغبة للكتابة ، التي أعدها محاولة للتعبير عن حالة من الفلق ، وعدم الرضى ، والرفض . وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحل الأزمة

٢ - بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتي وواقع المجتمع ، وبين ما يدور في قصصى من أحداث . وهذا يدفع لعدة اعتبارات واعتبارات ، وإن كان ما يحدث - سواء على المستوى الشخصي أو الواقعي - قد لا يصلح مادة للقصة . وعن الرغم من هذا فالصلة قائمة فعلاً

٣ - كانت مخولات أواخر الستينيات بمثابة هزة عيفة كشفت عن حقيقة القيم التي كنا نصاها وعما فيها من سبيلات وإيجابيات في الوقت نفسه

٤ - في تلك المرحلة بدأت لي الفروق الطبقية بشكل واضح ، فقد أثرت فئات طفيلية نتيجة استئثارها من وضع الحرب وهذه الفئات ليس لها أي دور اجتماعي يذكر ، كتجار السوق السوداء مثلاً ، الذين استغفروا حالة التفكك التي فرضت على البلاد وتلاعبوا بالأسعار بصورة لم تحدث من قبل وكذلك مقاولو الباطن والسياسة والوسطاء . لقد تحملت الطبقات الشعبية عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المثقفين الذين عانوا حتى درجة المذابح

٥ - أعتقد أن التعبير عن الرأي بصراحة في تلك المرحلة كان يمثل مشكلة ، فكان اللجوء إلى استعمال الرموز غيرا من الواقعية المباشرة

٦ - صحفي

#### إجابة أحمد هاشم الشريف : (٢٢)

١ - لا تأني القصة القصيرة إلا في لحظة عريضة معينة ، تكون حافلة بالانفعال ، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بين وبين المجتمع . ويقدر ما يتعرض المجتمع بالآزمات والتغيرات . تتوالى هذه اللحظات وتتوغل

- ٢ - أنا أرى الواقع الاجتماعي ولا أنفصل عنه ، فهو يؤثر في ، ومن ثم يؤثر في مضمون قصصى
- ٣ - لقد بدت في الأشياء على نحو غير معقول ، فلم أعد ألقى في الأسس المادية أو المعنوية التي يستند إليها المجتمع ، كان من الضروري أن يتم مراجعتها وبعاد فيها النظر من جديد
- ٤ - في هذه الظروف ، هضمت طبقة طبقية تتكون من تجار العملة ، وتجار السيارات والعملاء والشقق المفروشة وغيرهم ، من الذين استغلوا ظروف التحولات لصالحهم الخاص
- ٥ - أعتقد أن التكبيك الذي استعمله عادة يميل نحو الرموز والتدعى في وقت ما .
- ٦ - من قبل مرصفي في وزارة الثقافة ، والآن صحفي .

#### إجابة غالب هلسا : (١٢)

- ١ - أكتب القصة القصيرة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة ، وهذا الموقف تحدده حالتى النفسية
- ٢ - الصلة قائمة على أساس أن موقفى يتحدد على ضوء احاطت النفسى الذى أعتقد أنه يرتبط بصورة معينة بظروف الواقع الاجتماعى .
- ٣ - عقب تلك التحولات التى ظهرت في هذه المرحلة أعتقد أن إحسانا بالعبث كان يبعث على ولجلى كما هيئ على وجدان أخصب المتطفين . لقد تبين لي أنى أعيش في عالم مريض . لقد اعتقدت في سلامة المعايير التى يعيش بها المجتمع ، وعندما تبينت لي الحقيقة شعرت بالأس .
- ٤ - الذى لغت انتباهى في هذه المرحلة هو ظهور طبقة طبقية ، أخذت تنمو وترداد لواء . أما المتطفون فهم بين طوى الصراع يراوح التزامهم بين مطالب المعيشة وخصائهم
- ٥ - قد أدت هذه الظروف إلى عزلى أنا وغيرى من الكتاب ، وكان من نتائج ذلك بروز أساليب للتداعى ، والعبث . وهذا ما دفع الكتاب إلى التوضيح في الرؤية الاجتماعية والسياسية
- ٦ - كاتب وصحفي

#### إجابة شمس الدين موسى : (١٣)

- ١ - أكتب القصة القصيرة عندما يتأهب شعور خاص ، ينجم عن انفعالى بالحياة اليومية بكل تناقضاتها المختلفة والمتنوعة فهي شكل يعبر عن لحظة تكبيك وتركيز للحياة الخارجية والداخلية في وقت ما
- ٢ - الصلة بين حياتى العملية وما يدور في قصصى قائمة ، لأن القصة بالسبب في تعبير عن لحظة معاشة في المجتمع بكيفية معينة
- ٣ - كان الشعور الغالب على في ذلك الحين هو شعور من فقد الاتجاه .
- ٤ - الظواهر الحديثة التى لحظتها إثر هذه التحولات هي

- ظهور فئات عديدة من الأرباب الذين تكوّن أموالهم من استغلال الظروف التى فرضت على المجتمع .
- ٥ - أعتقد أن التكبيك الرمزي هو التكبيك الذى يلائم - أكثر من غيره - التعبير عن هذه المرحلة
- ٦ - محاسب في شركة

• • •

انتهت إحاطات الأدباء . وملاحظ أنها متعة كلها ، سواء لدى أبناء الجيل السابق أو الجيل اللاحق لهذه المرحلة ، على الشهادة بأن هناك أسيارا في بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع ، وأن الفرد - كالمجتمع - يواجه مراحلا مازوما . وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفا مباشرا

وإذا نحن دققنا النظر في أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة . فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع ، وإن كان هناك اختلاف في بعض الإجابات . غير أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير حريات الظاهرة . وإلا انتهينا إلى تصنيف الوحدات والعناصر الجبرية ، كالقول مثلا بأن يجب محو - حسب النص الذى أوردناه عنه - كان عهد الأول - هو التعبير عن شعوره المضطرب ، وأن يوسف إدريس كان « في حالة اضطراب معين » ، وأن إحسان عبد القدوس كان في « حالة من اليأس الشديد » . ونحن نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم وبعض ، وننتهى إلى التصنيف الذى يقف بنا عند حدود الظاهرة ويعتمد على الوصف دون التعبير الذى نشده لبعثنا . ثم هناك مشكلة أخرى ، تتعلق بذلك التضارب الذى يوجد بين الأقوال . فمثلا يرى صلاح حافظ أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية ، في حين يرى إحسان عبد القدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية . ماذا يقال في هذا الأمر ؟ الواقع أن التضارب ، أو عدم تجانس بعض عناصر الظاهرة ، أمر يسئ علينا قبله ، لأن التضارب بين بعض العناصر أو الجوانب التى تنصها الظاهرة هو شيء قائم حقا ، يحتم على الباحث النظر فيه لا حذره وإبكاره .

وعلى أية حال فإن تناقض بعض حريات لظاهرة أمر لا يدعو إلى الحيرة . لأننا نقف أولاً وأخيراً على لكن الفصل الذى يشكل جواب الظاهرة . وهذا الأمر يبدو واضحاً في الطريقة التى وصفا بها أسئلة الاستخبار ، فقد جاءت متصصة لعدة جواب في وقت واحد (الفى ، النفسى ، الاجتماعى ، التاريخى) لتحقيق هذا المصروع

ومن الحلى أن الاتجاه لدينا هنا لا يتفق من بعض النواحي مع عهد جولدمان . فهو يرى أن إدراك الأدب لآثاره أمر يحير أن يرشد الباحث أو القارئ إلى حقيقة معينة ، كما يحير أيضا أن يصله عن الحقيقة . ووفق رأى جولدمان يكون من الواجب على الباحث أو القارئ أن يوجه اهتمامه إلى الأثر الأدبى منه لا إلى صاحبه . فالأثر يحمل في جوانبه المختلفة دلالات حصارية واسعة ، تعنى الباحث أو القارئ عن انصر في هذا المصروع

والواقع أننا لم نعد في خطتنا مكانا خاصا بالأثر الأدبى ، فقد وصفا الأسئلة وفى دهننا وشبهه محدده ، تنحصر في محاولة إلقاء بعض الضوء



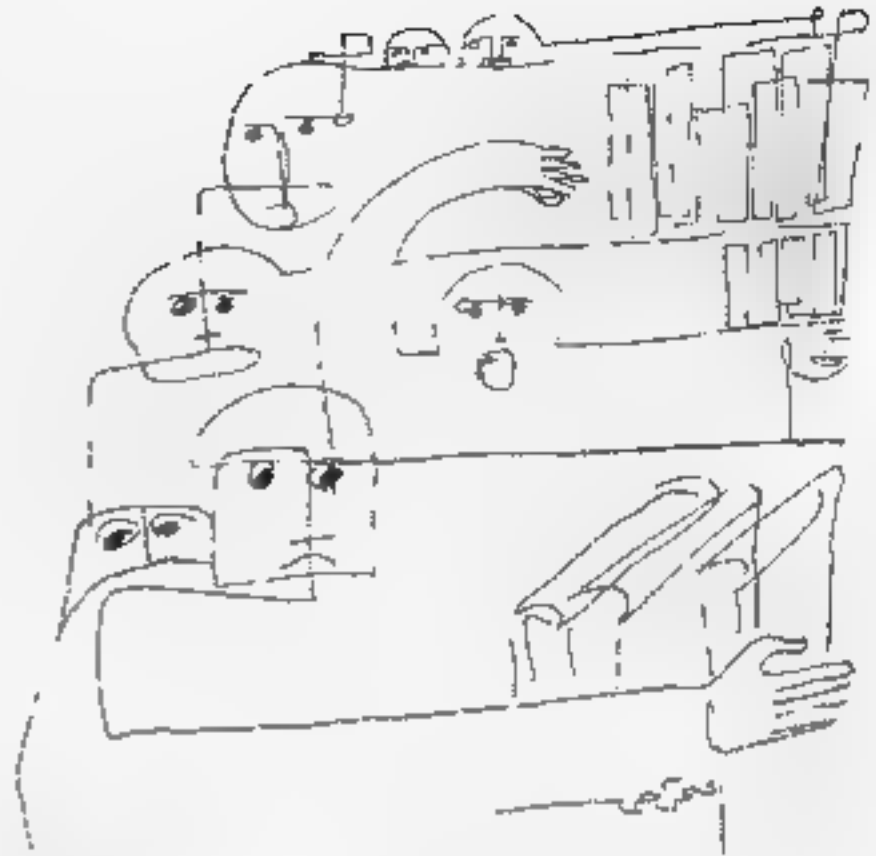
يبدو كأنه قد فرص عليه مرضاً . وهذا المعنى نفسه مستخلص من إجابة القعيد حين يقول : « ... أعتبرها محاولة للتعبير عن حالة من القلق » . ومادامتنا نتحدث عن عطف التوتر وعلاقته بالنوع الأدبي ، فيجمل بنا أن تزيد من هذه المسافة وصوحاً بقدر الإمكان .

إن الشكل عند الكاتب مرتبط دائماً بمضمون معين ، وكلاهما يشأ في البناء الذهني للكاتب نتيجة عملية داخلية معينة ، مصدرها جواب النفس الشعرية واللاشعورية في وقت معا فالكاتب حيناً ينشئ لغة معينة لا يحدد مسبقاً صورة هذا البناء ، ولكنه يحمل في بناؤه الذهني نموذجاً أو نماذج فنية سابقة على إنشائه لهذه . وهذه النماذج الفنية تختلف من كاتب إلى آخر كما تتميز من فترة إلى أخرى لعوامل شخصية في بعض الأحيان ، أو لعوامل موضوعية في أحيان أخرى .

والكاتب قد يصطر - في ظروف معينة - إلى أن يعالج نموذجاً أو نمطاً أدبياً معيناً ، على أساس أن هذا النمط يعد مثالياً في التعبير عن حاله النفسي ، أو عالم الخيالة التي يرتبط بها ، والتي تعيش نفس الظروف التي يعيشها فالتحولات التي اعترت النبي الاجتماعية العامة أحدثت لديه تغيراً في بعض عناصر بناؤه الداخلي بعمامة ، وفي نوعية توتره الخاصة . ونحن نفترض أن معالجة ذلك النمط الأدبي يتطلب من الكاتب توتر بالغ نسبياً ، ف نوعية التوتر المصاحب لعملية الكتابة تختلف من شكل أدبي إلى آخر . فكاتب القصة القصيرة مثلاً ، يجوز أن تنشأ لديه الدفعة الوجدانية أولاً ، وتبرز لديه الفكرة ثانياً ، أو تبرز في أثناء عملية التدفق الوجداني نفسه ، في حين ترد الفكرة على نفس الروائي أولاً ، وتبقى هي الأساس الذي يتحرك في حدوده ، فتتشكل اللغة وتتحول اتجاهها بكيفية معينة وهذا الوضع يجعل جواب النفس الشعرية تؤدي دوراً بارزاً في عملية البناء الفني أكبر من جوابها اللاشعورية . وتبدو هذه مسألة أكثر وصوحاً في إجابات السؤال الثالث .

٢ - للأحداث الواقعية ، التي تحدث في حياة الأديب صلة ي يكتبه م بكرها أحد . لكن هذه الصلة تبدوهم غير واضحة ، فهم يمسون في قصصهم آثار واقعهم ، لكنهم لم يقرروا مصدر صلتهم به أو طبيعة هذه الصلة . يجب محفوظ يقول : « إن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دواخل حاضرة مستلهمة من المجتمع ، والقليل منها يعالج أشواقاً متفانيقية ولعلها أيضاً مستلهمة من المجتمع نفسه » . أما يوسف إدريس فيقول : « إن أحداث حياتي الخاصة أو العامة تلهمنى ، ولكل جانب نتائج ودوره في انفعالي ، وإن كنت أرى الأحداث العامة تؤثر في أكثر من الأولى » . في حين يقول الميطاني : « إن ما يجري من أحداث في المجتمع يثر لدى اهتمامات مستمرة ، ويرتبط بحياتي ارتباطاً مباشراً ، على المستوى الخاص والعام ، وهذا بدوره يتمكس على قصصى » .

٣ - تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن التعبير غير المختص في بيئة الواقع قد أحدث لدى الكاتب اختلالاً يمكن وصفه بأنه كان ينعا سياً ، وإن كانوا يعبرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة . محفوظ يقول : « ... أشعر أنني متفعل باستمرار ، وليس لدى موضوع محدد » . وهذه العبارة تفسرها العبارة التالية لها مباشرة ، إذ يقول : « لا أفهم هل انتهى إلى شيء أم لا » . فهو يواجه حالة من حالات فقدان الاتزان غير المعتاد . وهذا المعنى نفسه مستخلص من معظم الإجابات ، بإدريس



على الككل الفعال تمهيداً لتصور الظاهرة . أضف إلى ذلك أن إجابات الأدباء لم تقدم لنا سوى صورة جزئية لموقفهم وهي ليست سوى وسيلة للوصول إلى الككل الدينامي للظاهرة . ودليل ذلك أننا نستطيع هنا التحليل بتحليل للأثر القصصى نفسه .

#### تحليل الاستبانات :

١ - من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالحالة التي تجعله يكتب قصة . ملاحظ أن هناك عاملاً أساسياً فيها في الظاهرة في الأديب وجود توتر حاد نسبياً ، يعد أساساً دينامياً لكتابة هذا النوع الأدبي ، بحيث يمكن أن نقول إن الأديب يتحرك في حدوده ، وأنه حين ينتهي هذا النوع من التوتر تكون نهاية الحالة ، ومن ثم يمكن أن ينشأ لديه شعور آخر ، ونظرة أخرى للعالم .

وعلى الرغم من اختلاف الكتاب في الفكر والتعبير فإنهم يتفقون جميعاً في الحقيقة الدينامية التي يعبرون عنها ، فتجيب محفوظ بقول : « كنت متفعلاً باستمرار وليس لدى موضوع محدد ... » . هي الأول هو التعبير عن شعوري المضطرب ، « هل حين يقول إحساس عبد القدوس . « أشعر أنني في حاجة إلى كتابة قصة قصيرة ... » عندما يقرأ على حياتي نوع من الاضطراب غير المألوف » ، أما يوسف القعيد فيقول : « كتابة القصة القصيرة تتبع من إحساس الحاد بعدم التوافق بيني وبين العالم ... » . وقد تكون الكتابة هنا شكلاً لحل الأزمة . أما صبح لله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التغيرات الاجتماعية ، ودورها في تحديد نوع التوتر لدى الأديب ، فهو يعالج هذا الجس الأدبي - على حسب قوله - ( حيناً يكون هناك أحداث متلاحقة ) . وصلاح حافظ يتفق في حديثه مع غالب علماء ، في حين يتفق جبال الميطاني مع محمد طوب

ونلاحظ أن الإجابات مختلفة ، ومع هذا فهي متفقة في جوهرها على الأساس الموضوعي . عبارة محفوظ القائلة : ( لعل هي الأول هو التعبير عن شعوري المضطرب ) ، يمكن أن تساعدنا في كشف عطف هذا التوتر المصاحب لكتابة هذا النوع الأدبي . وهذا النمط المميز من التوتر

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

في أواخر الستينيات كتب محفوظ «تحت المظلة» ، وهي أول أثر قصصى من الإحساس بحيث الوجود الإنسانى .. وقد شاع هذا الإحساس في أغلب آثاره القصصية ، وبوجه خاص في «مخارة القط الأسود» ، وفي «شهر العسل» ، وفي «الجريمة» فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية ، محملة بالرعب والتهديد والمطاردة ، ووعيا لا يظهر إلا في لحظات مادرة ، والسرور موجه نحو وصف الواقع الداخلى ، ودرس الأعمال موجه نحو خدمة هذا العرس ، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون تسلسل ، على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب ، جعله يكشف فيها جهالة معينة تحقق وطبيعة هذا الشعور . فالتغير الذى اعتزى عناصر المجال الاجتماعى ترتب عليه تغير مماثل في بعض عناصر المجال النفسى ، يمكن أن يعد تحليه عن الواقعية الاجتماعية ، وتحليه عن معالجة إطاره القى المتخاد (الرواية) مظهر من مظاهره . فالبناء النفسى والذهنى للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار النفسى القصير . وخاصة الأقصوصة التى تصبح قصة المودج المثالى Ideal - Typique . يحير عن نظره بل العالم في هذه المرحلة

#### [A]

ولنا نجد قصة تصور حالة الوضع الإنسانى كقصة «تحت المظلة»<sup>(٢٧)</sup> حيث تواجه مواقف متناقضة لطبيعة البشرية والبيئة البشرية فالشرطى يشاهد جماعة من الناس تطارد لصا ، ورجل وامرأة عازبان الحب على قارعة الطريق . وعندما أراد أحد الواقفين أن يتجه إلى هذه الجريمة ، صوب نحوه بندقيته وقتله هو ومن معه . دون أن تعرف لذلك سببا .

إن التأمل الدقيق في البناء الكلى للقصة يوحى إلينا بوجود قوة غامضة تدفع الشخصيات نحو القيام بتصرفات معينة ، أحيانا لها معنى ، وأحيانا أخرى بلا معنى . وإلى الجزئية أحيانا ما نلاحظ أنها ليست على صفة وثيقة بالبناء الكلى للقصة . في البداية يعلن لنا الراوى عن ظهور اطاردين وهم يقصون عن النص ، في حين يرى الشرطى يشاهد المظلة في هدوء ، ولا يحاول القيام بعمل شيء تجاه المطاردين أو اللص . الذى يحطب في مطاردية . ثم «يرقص أمامهم عازبا» وتظهر في نفس اللحظة بعض دلالات الوعى لدى بعض الأشخاص والواقفين ، تظهر في هذه العبارة : «كيف أن الشرطى لا يتحرك ؟»

وتتمثل الدلالة هنا في وعى الأشخاص من ناحية ، والمجال الاجتماعى الذى يمثل الشرطى من ناحية أخرى . وكلتا الدلائلين تعطينا احتمالين : حمرة الأشخاص أمام الجرائم التى تقع في حضور الشرطى ولا يعمل إزاءها شيئا ، والاحتمال الثانى أن يكون هذا الشرطى حقيقيا أو مريفا . وسيطرشت بلارم القارئ ويجعله حائرا بين المعنى واللامعنى . ويستمر هذا الشك حتى نهاية القصة ، حيث شهد مقتل الأشخاص الواقفين تحت المظلة .

يتمثل تصير الاحتمال الأول في شعور الأشخاص الواقفين تحت المظلة بنوع من المسئولية تجاه ما يحدث في هذا العالم الغريب . وهذا الشعور يظهر حيناً ويختفى حيناً آخر ، منذ اللحظة الأولى بداية القصة حتى نهايتها . حتى يدعوا حياتهم لهذا الوعى .

أما تصير الاحتمال الثانى فيأخذ صورتين : الأولى في حالة ما إذا كان الشرطى حقيقيا . فإن الدلالة القريبة الاحتمال تتيح لنا تصور معينا للأشخاص الذين يمثلون العدالة ، وهم يبدوون كما لو كانوا أشخاصا ثانويين ليس لهم دور مهم . فالعدالة التى تمثل أحد عناصر البناء الاجتماعى غير مستولة عن هذا الخط من العرشم . وبصورة الثابتة أن يكون الشرطى مريفا ، وهو احتمال بعيد ، ومن ثم فإنه بعد بلا وتليغه في البناء الأساسى للقصة . والاحتمال الثانى يرتب عليه تغير في وظيفته ، ويصبح بذلك مجرد إشارات عسية تساهم في إبراز جانب شخصى في مجال العلاقة التسمية الاجتماعية والشكل الجمالى .

وتتوالى الأحداث أمام الشرطى والواقفين تحت المظلة ، فشهد تصادم سيارتين ، يتبعه مقتل فرد بشرى وعى الواقفين تحت المظلة «كارثة حقيقية بلا شك ..» . لكن الشرطى لا يريد أن يتحرك ، فالاتصال والتفاهم يوشك أن يحن من البناء الأساسى للقصة ، فهو لا يتحقق بين الأشخاص الواقفين والشرطى ، أو بين الشرطى والعالم . فالراوى يخبرنا بأن «لا أحد يبرح مكانه عسقية المظلة» ، والشرطى في الحجاب الآخر «يشغل سيجارة» ، ورجل وامرأة يجارسان الحب على قارعة الطريق إن الشخصيات تبدو كأنها راضية للقيام بصنع علاقات شخصية ، فالكاتب قد جعلها في موقف اللامسؤولية ، حتى السق الاجتماعى الذى يتمثل في الشرطى غير مسئول أيضا . أما الحب فلا يعتقد أنه يعطينا دلالة بذكر أن تضيق شيئا منها للقصة ، وإن كان من الجائر أن يكون له دلالة في البناء الأساسى للقصة ، كمقتل اشخص ، وتصادم السيارتين وهذه الدلالة تتمثل في أن الحياة في هذا العالم لا تبدو في نظام متناسق . وأن المعايير قد انتهت حيث نجد «القتل والرقص» ، والحب والموت» تشكل كلها مصورا واحدا . فدغم تبدو وكأنها قد استوت عند الكاتب وهذا يدلنا على الشعور بالعبث ، وانعزال «الأناء» وانفرادها .

إن الأشخاص الواقفين تحت المظلة يشاهدون شعوبا عارى الرأس ، يده مظار مكبر . يراقب الطريق ويردد «استمروا بلا خطأ ، وإلا اضطررنا لإعادة كل شيء» . هل ما يحدث في الطريق ليس إلا من قبيل المشاهد السياحية ، وأن هذا الرجل هو المخرج ؟ يصل هذا الاحتمال بمجرد أن نعلم أن الأشخاص الواقفين تحت المظلة قد شاهدوا «ولنا آدميا حقيقيا يتدحرج نحو المظلة»

إن الكاتب يبدو حائرا بين المعنى واللامعنى ، فهو لم يصل بعد إلى ما يملأ الفراغ بينها . وهذا يسمح لنا بالتصور بأن هذه حالة نفسية كثر منها موقفا معينا فالعلاقات بين الأشخاص هى التى تحدد لنا المعنى ، في حين أن الأصل أن هذا الأخير هو الذى يحدد العلاقة تتعاظم بين الفرد والجماعة فاشطق هم لدى جعل عبء في شكل نظام كلى متناسق . ويحدد شكل العلاقة بين الفرد والجماعة . وليس بين الفرد وداته وفي نهاية القصة يشاهد الواقفون تحت المظلة مطاردة من رجل دوى هيئة رسمية . للرجل الذى اعتقدوا أنه المخرج . فيردد فيهم بأن الأحداث التى يرونها حقيقية لا علاقة لها بالخيال . وهذا يظهر بينهم نوع

من الوعي ، ولكنه يأخذ شكلا سلبيا ، لأنه يؤدي إلى البحث من الهروب من المسئولية . وهذا يبدو واضحا في هذه الجملة : « يجب أن يذهب سندى للشهادة عند التحقيق » . وهذا الوعي هو الذى أدى إلى شعورهم بالخيرة والقلق إزاء ما يحدث في هذا العالم الغريب . « يا شاويش ... ألم لم يحدث في الطريق ؟ » أتى محرم ثم « تراجع عطلتين سدد البلدية » . ويعلن لنا الراوى أخيرا أنهم تساقطوا جثتا هامة تحت المظلة .

هكذا تنتهى بنا القصة نهاية خامضة وغير إنسانية في الوقت نفسه . ما نأريء لا يعرف لماذا قتلهم الشرطي ؟ ظلمت على هذا النحو يتالى مع طبيعة القواعد الأخلاقية والإنسانية لأنه قد تم بدون محاكمة .

وربما ساعدنا تحليل طبيعة العلاقة بين الأشخاص والشرطة في أقاصيص نجيب محفوظ الأخرى في فهم هذه النهاية . ففي قصة « الخريجة » مثلا يجد البطل الراوى يسأل ضابط الشرطة : وهل يحفظ الأمن بإصدار العدالة ؟ فيجيبه « ربما بإهدار جميع القيم » . فهل كان وعى الواقفين تحت المظلة يمثل تهديدا للأمن ؟ إن السلطة في العالم الحقيقي في موضع اتهام من المثقفين ، والمثقفون في موضع تهديد من السلطة . ولعل شعورهم بهذا التهديد هو الذى جعل وعيم سلبيا ، فهم لم يتساءلوا عن طبيعة القوة التى تحكم هذا العالم الغريب ، ولم يدركوا أن محتوهم يمثل جزءا من المحتوى الكلى للعالم . هناك احتمال أن يكون الواقفون تحت المظلة هم هذه الفئة التى يسمح لها وحدها بالإدلاء « بالشهادة » عما يحدث في هذا العالم غير الإنسانى . وهذا يعنى - من بعض النواحي - أن القصة تتضمن نقدا للثولة ومن ثم فهي تتضمن بى ذات دلالة على صلة معينة برؤية للعالم .

هذا الشعور يمكن أن نجده عند النالية من المثقفين في ذلك العصر بطبيعة البنية السياسية والاجتماعية كانت تقارص ضغنا مبيتا على فكر هذه الفئة . ومن هذا المنظور نستطيع أن نشير أن عالم القصة ينظم كليا أزمة لوعى عند هذه الفئة ، فدلالة الموقف بين الشرطي والأشخاص الواقفين قد تجلت في نهاية القصة ، ذلك أن قتلهم على هذا النحو قد أعطى معنى لحدث ، ودلالة عامة للقصة .

وتتميز بنية هذا الأثر بعدة خصائص معينة :

- الأشخاص والوسط الذى تدور فيه الأحداث لا يتميان إلى مكان أو زمان معين ، وانعقد السحاب وتكاثف كليل هابط ، ثم تساقط ارد ذو . اجتاحت الطريق هواء بارد .. حث المارة عظامهم ،

- الراوى يسجل الأحداث عادة دون أن يعلق عليها « عافا وواه اجناعكم هنا ؟ تبادلوا النظرات في إنكار ، وقال أحدهم : لا يعرف أحدنا الآخر » .

- زمن الأحداث هو زمن المصارع « وأوشكت المرتابة أن تجمد للنظر لولا أن اندفع الرجل » . وهذا يدلنا على انعدام حركية الزمن من ناحية ، وعلى أن تسلسل الأحداث ليس له أهمية من ناحية أخرى .

- الشخصية تبدو عاجزة عن الاندماج داخل بيئتها الاجتماعية . والظاهر لنا أن هذه الخصائص هى الصيغة العالية على معظم آثاره القصصية في هذه المرحلة .

وفي قصة « النوم »<sup>(٢٨)</sup> لا يعرف إنطلق كيف قتلت حبيبته وهى جالسة بجواره في « الكازينو » إذ كان قائما ، والخريجة قد ارتكبت على بعد أمتار من عجلته .

« سأله المحقق . « ماذا رأيت ؟ »

- لم أر شيئا .

- كيف ؟

- كنت قائما .

لم توقفه المظاردة ، ولا الصراع ، ولا استعاشها إليه غير مشوب ، إنه لا يعرف شيئا . وأى احتمال تصمه يكون جائز . فالكاتب لم يلق المسئولية على الشخصية . ولم يحدد لنا نقطة البدء أو الأسباب التى جعلت الشخصية تسلك هذا السلوك ، فالبطل على الرغم من أنه قد عرف كيف ماتت حبيبته ، لم يجعل شيئا ، فهو في نهاية القصة - حسب ما علم من الراوى - استلقى على الفراش وهو من العناء في غاية ، قائلا لنفسه « ما أخرجنى إلى نوم طويل ، طويل بلا نهاية » « شخصية تبدو صعبة التأثير في الحدث ، ولديها رغبة قوية في الفرار من العالم .

وفي « الظلام »<sup>(٢٩)</sup> يجتمع جماعة من الناس في داخل (حجرة مريضة ... عن الأرض بلا موصول يقضى إليها) وأفراد هذه الجماعة معزولون بعضهم عن بعض ، ومعزولون عن العالم ، فهم يتبادلون تدخين نوع من التبغ داخل مكان يحيط به الظلام من كل الجوانب ، وقد فقدوا القدرة على الكلام ، كما فقدوا القدرة على الحركة فالمسيطر على المكان يطردهم بحلقة غريبة أدت إلى فقدانهم للذاكرة .

إن الشخصية تبدو وكأنها بلا إرادة ، فهي غير مسئولة حتى عما يحدد وجودها . إنها تبدو كأنها محكوم عليها بالآلية ، وأنها تجهل أب تعطى دلالة للعالم ، الذى لا تعرف القوة التى تحركه ، وكل ما تعرفه أنها « خالصة في الظلام » . ومحنة « في هدم » لهذا لا نجد عصرى الزمان والمكان يمتلئ مكانا في بنية القصة . وعدم اهتمام الكاتب بهذين العنصرين بعد مظهر من مظاهر انصرافه إلى تصوير الواقع الداخلى أكثر من الواقع الخارجى . فالشخصية تبدو وكأنها حاصصة بقوة عامصة ، وأنها عاجزة عن التخلص منها واسترداد وضعها الإنسانى . وفي « شهر للعسل »<sup>(٣٠)</sup> يعود الزوجان إلى شقتها ذات مساء نقضاء شهر العسل فيكتشفان فيها رجلا غريبا ، يخبرهما أنه يحمل حمل أمه القادمة . ويطلب الزوج منه أن يذهب ، فيجيبه قائلا : « لن أذهب ، أذهب أنت إذا شئت » ثم تدور بينهما معركة تدفع الزوجة إلى الاستعانة بخبرتها من الداخل فلا تجاب إلا بوابل من « الطوب بهال على النافذة » وتحاول استدعاء الشرطة ، ولكنها لا تستطيع ، لأن اهاتف « حرارته مفقودة » ثم تحاول الخروج فلا تستطيع لأن الرجل الغريب قد أعلق الباب بالفتاح .

هنا تتوالى الأحداث دون دلالة ، فالكاتب يستهدف بالعبث اللا معنى ، ويحاول أن يملأ فراغا لاجدوى له ليشكل حياة الشخصية ، التى تراها نحقق في معرفة الأسباب التى تجعل وجودها مبهما . إنها تواحه حالات من الرعب الدائم ، الذى يأخذ أشكالا مختلفة . فهناك جثة في « القريبيديرو » ، ورجل في صوان الملابس ، وحديقة في المصباح ، والوصع الشرى هنا يبدو أنه يدمر بين قصص - أولها هو المعنى .



والثاني هو اللا معنى . وقد وصفتها الكاتبة على نحو لا يجعلها يلتقيان . في نهاية القصة ، التي يبرز فيها الكاتب مغزى الموقف ، نرى الأحداث تدور دون أن تقدم إلينا دلالة معينة . فالراوي يقول : « أشلاء مقاعد وحطام أسهرة ... جلس الزوجان في النهاية وهما يتبادلان النظر ، ثم ينطلقان في ضحك هستيري » . ولعل السبب الحقيقي في غياب المنطق هو أن العالم أصبح بلا معنى أو دلالة فالشخصيات غير مسئولة ، وغير واعية بأنها تمثل علما فاقدا للتوازن والتماسك ، وغير قادرة على الاندماج في سق كل مترابط ، الأمر الذي يجعلنا نجد أنفسنا أمام مستويات نفسية ، وليس أمام علاقات ذات خصائص اجتماعية أو تاريخية

ول « الرجل الذي فقد ذاكرته مرقى »<sup>(٢١)</sup> يجد رجلا مجهول ماضيه كما مجهول شخصه الحقيقي ، فهو في الأصل كال غلاما ضالا ليس لديه فكرة من والديه . وما هو ذا يجد نفسه في حليقة صغيرة لفندق قديم ، يسأله صاحب الفندق .

- كيف تواجدت في حليقة فندقنا ؟  
فيجيبه

- وجدت نفسي في الخلاء ، الجبل ورائي : وسبي وحيد أملى هو الفندق

- لا بد أنك تذكر من أين أتيت  
- لا أذكرى

- أين كنت ذاهبا ؟

- لا أذكرى

- أسرتك ؟

- لا أذكرى

- عملك ؟

- لا أذكرى .

- ... وماذا ترى أن تفعل ؟

- لا أفكر في بعد .

- ... ترى جم لشعر ؟

- بأني لا شيء ، ينحدر من لا شيء ، عاص إلى لا شيء لا أعرف في أصلا ولا هوية ولا أسماء ..

الشخصية هنا لا تعلم من أمرها شيئا ، فهي لا تعلم ما الذي جاء بها إلى هنا ، ولا ما ستؤول إليه . فإذا سألتها عن الحاضر ماذا توي أن تفعل ؟ أجابت « لا أفكر في بعد » ، وإذا سألتها عن الماضي لا يجد سوى شيء ثابت لا يتغير ، يمثل في عبارة « لا أعرف » ، فهي تبدو غير متيقنة من أي شيء ، حتى غير متيقنة من ذاتها ، كما يبدو في هذا الجملة : « لا أعرف لي أصلا ولا هوية » .

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل ، وداكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مفردة . وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش العيش نفسه . لأن لا نرى الشخصية إلا في حالة احتلال أو انهيار ، محذرة في عدة تصرفات أو عادات وجملة وهكذا يصبح العث موضوعا تأخذ قصة حياته في آثار محفوظ ، وخلق بناء قصصيا يتغير بعدة خصائص يمكن إحداها في المقاطع التالية

- الفرد في هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلي .

- العالم الخارجي يظهر للفرد في صورة محتوى مجرأ من أساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة .

- العيش الذي يواجهه الفرد في كثير من الأحيان ليس من نوع العيش الذي يتخلى عن معنى . فهو ما نجم عن شعور بالإكراه بقوى أحداث أو تصرفات عامصة .

- العناصر التي تشكل وجود الفرد تظهر لنا في صورة خطوات متتالية هذا يجد عنصر الزمن متعلما في القصة في أعص الأحياء . وهذا يدلنا على وجود قوة تحصل بين الفرد وبين كل العناصر التي تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعي العام .

- نتيجة لهذا يبدو العالم في حالة من اللا مسئولية ، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متماسك ، لهذا لا يستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التي تقوم بها .

- شعور الفرد باستثناء شخصيته ، بحيث تبدو عديمة الماعلية ، فهي لا تتخذ موقفا معينا ، إزاء التطورات التي تحدث في العالم ، الذي لانعجب فيه دورا إيجابيا .

ولملاحظ أن هذه الخصائص التي تشكل البنية القصصية عند محفوظ في هذه الفترة تجعل القارئ في أغلب الحالات يبدل جهدا ذهنيا معينا ليحاول الوصول إلى المعنى الذي يقصده وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع التي تتطلبها قصة القصيرة . لهذا يمكن القول بأن هناك آثارا قصصية قد فحصناها ، لانند قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة

[٩]

في نفس الفترة يكتب يوسف إدريس هذه آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبراز الواقع الداخلي أكثر من اتجاهه إلى الحياة في الواقع الخارجي ، على نحو يشبه الكتابات السريالية حيناً ، والواقعية البربرية حيناً آخر .

في قصة « النداهة »<sup>(٢٢)</sup> يجد الواقع في شكل قالب رمزي . ذلك أن بطولها « فتية » تعيش داخل نسق اجتماعي ذي طابع تقليدي . وقد رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة . وهذا انزعاج لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل ، بل ظهر لها على أنه أمر محتوم . فالهاتف الذي أتتها أكد لها « أنه حتما سيكون .. برصاها أو بعدم رصاها سيكون » . هذا التعبير المحتوم على حياة بطولها « فتية » لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها منذ البداية ، حتى هتف بها « الهاتف » وأكد لها أن « مقامها سيكون في القاهرة » . حتى نهاية القصة ، حين اكتشفت ضعة الحياة الحديثة وحواسها السلبية ، مجددا تعود إليها وتواجهها مرة أخرى « بإرادتها » وليس أبدا ليلية هناك هاتف » وهذا يعني أنها أرادت التكيف مع الحداثة ، ولم تشك بلداصى ، بل أرادت أن تغير وسيلة حكمها القديم كي تتلاءم مع الحياة وهي بذلك تصبح جزءا من هذا الحديث

إن فتحة لم يعثرها القلق الناجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة ، وما يصاحبه من تغير في عناصر الحال النفسي والاجتماعي ، أو ربما يصطرها إلى إحداث انقلاب في حياتها كلها . ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذي يريد الكاتب أن يبرزه لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدي الذي تقدمه حياة «فتحة» والنسق الحديث الذي تقدمه حياة «المدينة»

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثاني . وهذا يعني أن «قصة» تتضمن بين ذات دلالة ، وأن هذه التي متدعة في بنية إيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم . فالأحداث قد سقطت ، والشخصيات قد رسمت على نحو معين ، بهدف إلى إبراز هذه الرؤية بطلتنا «فتحة» تظهر منذ البداية «والهاتف ينتفج بها .. إنه سيحدث . ولهذا فهي تعيش هذا ...» وتتحقق نبوءة الهاتف ، وتحقق في مقاومة الحياة الحديثة ، فهي قد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكملها ، وتسرب إليها بالرغم منها ، تتسلل إلى كل محاف فيها ومستتر . ونجربنا الراوي أخيراً بأنه «كان لابد في النهاية أن تكف عن المقاومة» ولكن تؤدي البنية الرمزية وتليقها الفنية ، وتعطيا دلالات ذات خصائص واسعة ، جعل «الكاتب بطلتنا نحس بأشياء غريبة وعجبية» تنفذ إلى ذاتها وجسدها . «أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبضحي ومهرجان الأصواء والألوان ، كل الوجوه الخطوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة ، كل الروائع المعطرة المنعشة المهددة ، والشوارع الواسعة مزدهجة النظيفة ، والشرهات والأشجار ، كل التزاميات والقرينات الفخورة والسينات والوجوه الخارجة من السيارات والكباريات والرقصات ، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجراحانات والأرتسات ، كلها تتجمع وتسرب إليها .»

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التي حدثنا عنها الكاتب الذي يكشف أنه «لم يكن من خارجها .. وإنما من داخل نفسها ذاتها» . كان بوسوس ويهف . ولكن من يكون هذا الهاتف الذي يتنبأ بالمستقبل ، ويرى الأحداث قبل وقوعها ؟ ويعرف مسبقاً مصير بطلتنا ، بل يعرف العالم والعناصر التي يتكون منها . إنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذي يحاول أن يصنع لنا ثوارنا بين ساء الأثر القصصي من ناحية ، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى . فقضية الوعي بضرورة تحول عطف الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة ، لم تكن في هذه الفترة قضية فردية ، لأن أغلب الفئة المتفعلة كانت على وعي بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذي كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتحلف الحضاري .

ونلاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر ، أو بأسلوب يتناق مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفني . فإلى جانب استعمال الرمز نجد أنه قد استعمل كثيراً من الوسائل الفنية الأخرى ، مثل الاسترجاع والمولوج الداخلي والتقابل ، الخ ، وهذه لوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الاطباع الذي يشده الكاتب أما لبنة القصصية عنها فتسير بالكاش في التعبير ، فالأحداث والشخصيات قبيلة ، لم يحاول الكاتب أن يعطيا عنها صورة كاملة . فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين ، يتمثل في ضرورة تحول حياة

«فتحة» نحو الحياة الحديثة . فالذي يعبه هو أن يوضح لنا هذا الموقف ، أي أن يجعلنا مستحضرين منه معنى معيناً يريد إبرازه .

لهذا نجد الراوي يصعب لنا الأشياء من الداخل ، ويحدد من الراوية التي يتناولها الكاتب نظرته المعينة للعالم . ونحن نرى إلى الراوي ملاحظ أن هناك شيئاً مشتركاً بينه وبين شخصية «فتحة» ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التي تستشف من وراثتها أفكار الكاتب نفسه والشعور الذي تحصل عليه من القصة بعيد الغور ومعقد ، فقد جعل الكاتب يستعمل للفردات الوصفية في شكل لمحات ، وإذا بنا نعرف من الراوي مثلاً أن فتحة فتاة رقيقة تتطلع إلى حياة أفضل ويلب عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها في الريف محدودة . وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يحدد للموقف الحاسم في حياة فتحة فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زوايتها

وعن طريق المولوج الداخلي نعرف من فتحة أنها أصبحت تسكن المدينة ، وأنه مضى عليها خمس سنوات ، وذلك حين نراها نقول : «إما أن تحدث المجزة ... وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه من خمسة أعوام مضت» هذه الإشارة التي نجعلنا نحس الزمن ويتحول لص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية ، فالملاحظ أن إدريس لم يهتم بإفهام الصو على روايات متعددة من حياة بطلتنا ، ولم يهتم أيضاً بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيل ، بل إنه لم يحد من النظر إلى العالم من زاوية معينة ، نعيم عن موقف معين تجاه قضية الحداثة التي استطاع أن يبردها بصورة واضحة في نهاية القصة . وقد اكتسب الزمر المعنى والدلالة التي يريد الكاتب الإيانه عنها ، حين عرفنا من الراوي أن «فتحة» قد غاقت روحها «في ازدحام القادمين والراجلين في باب الحنيد وهربت .. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة» وليس أبداً ليلية فتاة هائف أو لنداء نداءة ، واختيار بطلتنا هذا السبيل لا يعني أنه كان خيراً كله ، فالحياة الحديثة لا يمكن أن تكون خيراً مطلقاً ، ولا يمكن أن تكون شراً مطلقاً . هذه الحقيقة كانت «فتحة» على وعي بها ولما عاشت وشاهدته في المدينة من سليات لم يجمعها تتراجع عن هذا الطريق فهي قد رأت أشياء لم تتصور مطلقاً أن تجدها في «مدينة الحلم» بل رأت فقره وحرمانه وشعادي وحرمية ، ولم تفسد الأشياء - حسب قول الراوي - الحلم في عقل فتحة تماماً . صحيح دلت منه كثير ولكن لم نصيحه أبداً ، بقيت مصر العظيمة هي مصر المعيشة في نظرها ، وانشر في كل مكان . هذا الوعي الذي نراه عند بطلتنا لا يوجد في هذا الحرف من القصة فحسب بل نجده قائماً منذ بداية القصة حين فصلت الزواجر من «حامد» على «مصطفى» لأن الأول في مصر ، وأما على يقين دائم أن حياتها في بلدكم محدودة . ونجده أيضاً متشكلاً في هودتها إلى المدينة في نهاية القصة .

وفي «العملية الكبرى» (٣٣) : يواجه بطلتنا الطيب شعوراً بالفرق والاغتراب وفقدان الألفة مع العالم . فيعد أن أحقق هو وأستاده في استئصال «ورم حيث» لامرأة معينة ، جاءه الأمر أن ينتظر جوارحه حتى تموت . وفي لحظة الانتظار هذه ، يكشف أن الأشياء التي توجد في المكان ، أو التي تكون حوله ، تبدو غريبة عنه ، «حجرة العمليات التي كانت - حسب وصف الراوي - «مهبط الوحي» عنده ولقدس

الأكثر. الشاطئ، أصبح مجرد عطف. هذا ماء غريب من كون آخر. بحر لا أعرفه أبدا.. البحر استحال إلى مجرد كون.

مجرد عطف إلى وحش.

إلى أنفطس.

أنفطس ماء.. الماء يملأ جوف.

الوحش البحري يريد أن يحول ماء..

هذا الصراع تصويره البنية القصصية، وهو يعتمد على زمن يشه زمن الحلم على نحو يحول العالم الداخلي تيارا من التدفق يصور لنا لحظات اللا شعور. وهذا النمط من الأقاصيص يمكن أن ينسج معرفتنا بالهال النفسي للشخصية.

وفي قصة «المصور والمسلك»<sup>(٢٢)</sup> نمر البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدي فكري عام، تكشف عن دلالة عامة لموقف الكاتب. فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شيء من الإيهام وإشاعة الشعور بالبعث «الصراخ كالثقاق» - كلمة الحب لها نفس شحنة البطش. إن هذا الشعور بعد في الواقع أحد معاني الاغتراب الذي يحاول الكاتب التعبير عنه هنا، وفي قصته السابقة.

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية؟

كلا، لأن الشعور بالاغتراب كان ظاهرة شائعة لدى العالين المعظمين من المثقفين في مصر في هذه المرحلة.

وفي «الحديقة» يشاهد البطل الراوي في أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب. يراه يستحم «تحت الدوش» يذهب «المسيرة» يمشي «المركبة»، ثم يرميها وتظهر الشمتان الصخستان. حتى عندما يقرأ الجريدة، يراه يخترق صفحاتها ويطل عليه من خلالها. وهو يلاحقه في الأماكن المترددة، في داخل السيارة العامة، وفي الأماكن الخائوية، في داخل غرفة النوم المظلمة، «ولاشيء هناك سوى الحب والرغبة». ويصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت، وأينما ذهب حتى أصبح يراه في داخله. وعندما حار في أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل «قالوا العمل عطا يعمل الناس!» ولكنه يكشف أن الناس لا تفعل شيئا. وتنتهي بنا القصة وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءا من حياة البطل، تعود عليه، وتعود على وجوده، فهو يعلم لنا أنه «الآن وبلا ذرة دهشة أو غريبة.. رأس الجمل يطل.. لا يعمل شيئا أبدا إلا أن يطل، مجرد يطل».

الحلم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاح التي تصل بينه وبين العالم الخارجي. وليس هذا إلا دليلا على الاضطواء، والميل نحو الحياة في الواقع الباطني. فالكاتب منصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللا شعورية، فمن لا تعلم لماذا يلاحقه هذا الجمل، وكيف أنه يخترق الأماكن ويتخطها بلا صعوبة وهذا يعني أنه جمل وهمي ومع هذا فإنه يمثل عنصرا مهما في البناء الأساسي للقصة. ولكنه لا يؤدي وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلي للقصة، وهذا يترتب عليه أنه ليس سوى إشارات نفسية تسهم في إبراز جانب شخصي في مجال العلاقة النفسية الاجتماعية والشكل الخارجي.

الأفئداس، تبدو له الآن وكأنها «مكان مرعب» كتيب، لم يره من قبل. لقد «تابته دهنه» كمنهشة الإفافة من الحلم، جعلته ينكر هنا المدم ولا ليست هذه حجرة العمليات أبدا.. هذه الحجرة التي هي في الأصل المكان الذي يمارس فيه عمله، يشعر أنها غريبة عنه كل ما حوله أصبح في داخله عطا من الشعور بالخوف والوحشة. فهناك دم يلوث كل مكان الأحذية. الأرض. زجاج الأضواء الكاشفة.

وجسد المرأة محدد، أمامه يصدر منه شهيق متباعد.. يتنظم حتى يصبح كالنفس الموت. هذا التداخل والترابط الخفي بين شعور البطل بالخواء وبين دلالة الأشياء التي توجد في المكان، وبين العبارات والصور التي توجد في البنية الخفية للقصة (كعبارة «نبض الموت» أو عبارة «مكان مرعب كتيب».. أو غيرها من العبارات الماثلة. التي نجدها شائعة في البنية الكفية للقصة)، تعد مظهرا من مظاهر الشعور بفقدان الأنا والعالم في وقت معا. وهذا الشعور يشف من البناء الأساسي للقصة بوجه عام. ومن الجزء الأخير بوجه خاص، وبالتحديد عندما يعلن لنا الراوي أن بطلنا أصبح وكأنه كليا آمن في انتظار لحظة النهاية الشعر بدنه مخافة أن تأتي معها بهايته هو الآخر، فالشعور بالاضطراب قد جعله مريسة للشعور بالخواء والمدم، وانقطاع السبل عن المصير في تيار معي، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه أبعاد الأشياء، فليس هناك ما يدفعه أو يجذبه في العالم، وهذا الشعور يدنا على أفراد الأنا أم عزلتها.

في نهاية القصة يحاول بطلنا أن يسترد ذاته بترويضه على ذلك الشعور في صورة إقامة ألفة مع اللغات والعالم. ولكن هذه المحاولة تتمثر. فالشرح «المعرضة» التي تنتظر معه في الحجرة منكبة على «عمل التريكو» حتى إن الحديث الذي كان يود أن يديره معها توقف مند بدايته «سأها» «بمعنى آخر نكتة» لم تقل شيئا، لكنها «لقد ولقت أصابعها المكوكية». وجعلت عيناها.. «ما السيل إذن؟» الجواب يتحدد عندما يعلن لنا الراوي أن «الشيء الوحيد الذي طاب عن حبه طيلة الوقت الشراح الأنبيء» هذا السيل بدا له «كلام متعالة الأخيرة» أو الأمل الباقى لا انتزاع الذات من عالم الوحشة والخزق، يمر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية «تلمحت أذرع أربعة تضم الجسدين». وكأنها هو مصوق بها، وهي مسوقة به.

الحسن هنا له دلالة نفسية، واجتماعية، وميتافيزيقية في وقت معا. فهو غير متناك مع المعنى العام للقصة، فالبطل لا تربطه بالمرضة صداقة أو ماضى ساقى يبرر حدوث هذا الفعل، قصده هنا ليست العلاقة المنطقية لبنية القصة، وإنما مصدره كما يبدو لنا الواقع الباطني، أو جراب النفس اللا شعورية عند الكاتب. ومع هذا يمثل الفعل بالنسبة للبطل شكلا من أشكال الرغبة في الوجود والقضاء على الشعور بالخواء والعدم، فهكذا تنتهي المقرة الأخيرة من النص.

«وكان ينض الحياة قد اتخذ بنفض الموت.. توجد كل شيء واشتكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية».

وفي «حلاوة الروح»<sup>(٢٣)</sup> صراع بين الحياة والموت. لاشيء يعصل الوجود عن المدم سوى خيوط من الأمل. البطل يقاوم قوة هائلة تمثل في موج البحر «استدعيت إلى الوجود فوق الأقوى». استدعيت القوة

وفي قصة «هي» طرح الكاتب بين ماء الأسطورة وماء لأقصوصية . فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يحيره أن لديه موعدا في لعتة . يحمي إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء ، ومن يكون . ولما وبقى هناك إلى أن «أقبلت عربة (بولك) ررقاء حليانها ابيكر . مصوعة من الذهب ، وطلب منه فائدها أن يركب ، فسأله عن مبر» قال : «هي عابرك» . وبعد أن يرحل منه إلى «صحراء واسعة مختلفة» يكتشف قصرا كبيرا يدخل فيه ثم يتم «على أقرب كرسي» . ثم يستيقظ على مشهد «امرأة عازبة» . فيحاول الالتصاق بها . لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤجرة رجل فاجر الشدود . ويتوقف بنا هذا العم الغريب عند البطل وهو يبحث عن باب المدخ للهرب . لكنه يحمق ويعلن قائلا : «أجري ولا باب وأقصر في غشيان ولا باب» .

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شيء غامض . عن طريق مرج الواقع الخارجى والواقع الباطنى . لهذا نراه يفسح مكانا كبيرا للنوم واليقظة ، أو اليقظة غير النائمة ، للأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تكون مصدر أساسيا لهذا النمط من الأقاصيص . أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين . ولا نستطيع تحييه ، انطلاقا من سلوك الشخصية أو ميوها . ذلك أن الكاتب قد وضعها في إطار يحطم علاقتها بالواقع الخارجى هائلا ، بحيث يمكن القول - وفقا لعبارة لوكاتش - إن هذا النوع من الأقاصيص يتميز بغية المنظور ومن ثم يمكننا أن نرى كما هنا أهمية خاصة في المجال النفسى الفردى . لأنه من الحائر أن تكون هذه رموزا ذوات دلالات صبر عن مخبات اللاشعور التى يتم بها المقلون النفسيون . غير أن هذا لا يمنع - من بعض النواحي - التعبير الاجتماعى أن يساهم في إلقاء بعض الضوء في هذا الموضوع على أساس أن المجال الاجتماعى يسهم إلى حد بعيد في تشكيل الحياة النفسية للفرد فالشعور بالاعتزاز ، أو الاتجاه نحو الاطواء ، يعد مظهرا من مظاهر اميار بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغيرات جديدة في البناء الكلى .

[٩٩]

إن أهم العناصر البنائية التى استخلصناها من الآثار القصصية لسجيب محفوظ تتميز بعدة خصائص أهمها : أن العالم الخارجى يظهر في صورة مثنوى مجرأ وغير متأسك . ومن ناحية أخرى فإن الراوى والشخصية والأحداث لا تنتمى إلى زمان أو مكان معين ، وأخيرا تواجه الشخصية - في أغلب الأحيان - مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف ، أو المطاردة ، أو الرعب . أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها : أن الشخصية تواجه - في أغلب الأحيان - مواقف تجعلها تشعر بالاعتزاز . يضاف إلى ذلك أن المطابع التجريدى يبين على مجموعه العلامات الداخلية في الأثر ، ويجعلها خالية من المنظور ونلاحظ تحير اختفاء معنى القيم . والميل نحو تصوير مخجات اللا شعور

وواقع أن الميث احدى تعبته أغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الاعتزاز الذى تواجهه شخصيات إدريس هذا الشعور - الجسم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة - قد قام بدور مهم في تحديد الشكل الحالى ، الذى لا نستطيع تفسيره عن طريق

الحياة الشخصية للكاتب ، لأن حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحا موضوعيا للتغيرات التى اعترت انقيم الخيالية في هذه العترة . مثل طريقة السرد ، وتعبير السق اللغوى منه ، وتعجز أيضا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم .

إن القصص التى تناولناها بالدراسة هنا تعبر عن نظرة معينة للعالم ، فشعور الكاتب بالاعتزاز والميث في هذه المرحلة لا يمكن القول بأنه شعور فردى . لأن هذا الشعور كان سالنا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة في هذه المرحلة ، نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة في البنى العامة للمجتمع

[١٠٠]

إن شيوخ شكل القصة القصيرة في تاريخ ثقافة المعاصرة م يكن إحد محض اختبار من الكاتب ، أو مجرد صدفة عابرة ، دون جزءا كبيرا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة . خلقت لديه نوعا من التوتر النفسى . جعله يعبر بوسيلة معينة معينة . تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر . وطبيعة ذلك الشكل الأدبى

فالمجال الاجتماعى ومتغيراته تسهم بكيفية معينة في تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع . فالخوف قد خلقت ظروفها الاقتصادية وسياسية معينة . جعلت الكاتب يشعر أنه غريب في عالم غريب ، فالتغير السريع لبيئة الواقع . كحدوث نمط من الحراك الاجتماعى ، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة ، جعل الموقف يفقد التوازن . وكان لابد أن تواجه حالة توارن غتوى الفرد والجماعة . ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبى .

ومن البدعى أن طبيعة التغيرات التى اعترت بنية الواقع م تحدث - كما هو واضح لنا - بشكل مباشر . لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو في صورة خفية ، تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف شتى الظروف البالية التعقيد ، إلا أن دلالتها العمالة تبقى كما هي . لأن فقد التوازن النفسى ، أو زيادة حدة الامعان نتيجة للتغيرات التى تطرأ على المجال الاجتماعى . أو نتيجة لعوامل شخصية ، أو نتيجة لكلا العاملين ، تنعكس في الأحاسيس الكامنة وراء الكاتب ، ويمكن أن نكتشف نوعيتها في بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبى ، الذى يجد فيه الكاتب استجابة معينة أكثر من أى شكل أدبى آخر ويمكننا في هذا الصدد أن نعزس أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التى تصاحب الكاتب في كتابة الرواية . وتختلف درجة لتوتر في كلا النوعين عن كتابة الشعر

ونخلص القول أن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعنى - كما يعتقد أصحاب دعوى الفقد الشكلى - أننا نطلق من مجموعة أفكار مسبقة ، لأننا في الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد في دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعى والثقل بوجه عام . لدى سمح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث ، ثم حاولنا تكوين فرض أساسى إلى جانب مجموعة من الفروض العامة ، وأخيرا حاولنا

تميل إلى الانكماش ، وتعتمد على الحمل الوصفية الدقيقة ، التي يقع أغلبها في الزمن المصارع ليصور لنا الواقع الداخلي والخارجي بطريقة سهلة عصر الزمن وتسلسل الحوادث . والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف ، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه هو عامسا . وعبر مناسك في نظامه

[١٣]

ويمكن أن نستخلص من هذه الظاهرة الأدبية عدة دلالات مهمة . أهمها أزمة الفرد المثقف والجماعة التي يتخلى إليها ، لرؤية العالم التي استبطنها من بنية الأثر القصصى ، كتدهور الوضع الإنسانى ، والإحساس بالاغتراب والموت ، هي الإحساس الذي كان شالعا عند أغلب الفئة المثقفة ، التي تنتمى إلى جماعة البرجوازية الصغيرة . فالكاتب الذين أجابوا عن الاستخبار هم من معينة (مثلا محفوظ موفى ، إدريس طيب ، الشوقاوى صبحى ، الخ ... ) فجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة ، التي واجهت تدهورا في إيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة . فالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي لحقت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور إيديولوجيا جماعة أخرى جديدة ، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم . وهذا يعنى - من بعض الجوانب - أن شروع شكل القصة القصيرة في تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة يعد محاولة لبناء إيديولوجية أدبية على نحو محسوس به ، وغير محسوس به من الكاتب .

احتدار الفرض الأساسى عن طريق التجربة . وهذا كله يعنى أننا سلكنا مسيل المسج العلمى ، الذى ينأى بنا عن الأفكار المسبقة . والقول بتأثير الحياة الاجتماعية في الفرد المبدع لا يعنى أيضا أننا ننكر الجانب الفردى في عمية الخلق الأدبى . أو نقول من قيمة الأثر الأدبى أو نقضى على وحدة تماسكه الداخلى .

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل ، في أعماق الكاتب ، ول بنية الوسط الاجتماعى ، وفي الأثر الأدبى . وهذا يعنى لنا أهمية العرص الأساسى ، الذى وضعناه سابقا

[١٢]

ولكن لماذا كان شكل القصة القصيرة هو النموذج المثالى ، للتعبير عن بضرة الكاتب للعالم في هذه الفترة ؟ هناك عدة جوابات موضوعية متداخلة ، أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية . وطبيعة الخصائص الفنية لهذا الشكل الخيالى من ناحية أخرى . ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم الذى يمثل أحد عناصره يعجزه تعبير يوصى في سبيل مجهول ، جعله يتصل به لحظة ليتأمل ، ويتأمل عاده الخاص في ضوء هذا التغيير . لقد كان الشعور بالحجاب والاغتراب عملا جوهريا في خلق نوع من التوتر المبالغ نسيا . وهذا النوع من التوتر تأزر بصفة خاصة مع الشكل الخيالى القصير . وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسى والخيالى جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها هذا الشكل الأدبى ، الذى يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة . بطريقة

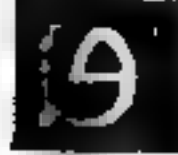
## • مراجع

- (١) إلى جانب الاستعانة بوثائق معررى نشرت في مجلة الهلال ، والمجلة في صورة مطبوعات : عدد أغسطس ١٩٦٩ ، عدد مارس ١٩٧١
- (٢) مجلة في دار روز اليوسف - القاهرة ، أواخر أغسطس ١٩٧٥
- (٣) مجلة عطفا الباحث مع الكاتب في دار الأهرام - بالقاهرة في ٢٥ أكتوبر ١٩٧٥
- (٤) مجلة في دار روز اليوسف - القاهرة ١٥ سبتمبر ١٩٧٥
- (٥) مجلة في مجلة الإسكندرية ، في ٢١ سبتمبر ١٩٧٥
- (٦) مجلة مع الكاتب في ٢٢ أكتوبر ١٩٧٥ .
- (٧) مجلة مع الكاتب في ٢٧ أكتوبر ١٩٧٥
- (٨) مجلة في دار روز اليوسف - القاهرة ٢٦ سبتمبر ١٩٧٥ ، إلى جانب رسالة من الكاتب إلى الباحث يوضح فيها بعض نقاط عن عملية إنتاج القصة
- (٩) مجلة عطفا الباحث مع الكاتب في دار روز اليوسف بالقاهرة ، في منتصف شهر أكتوبر ١٩٧٥
- (١٠) مجلة في دار الهلال الجديدة في أواخر شهر أكتوبر ١٩٧٥ .
- (١١) استطلاع من طريق الرسالة في نوفمبر ١٩٧٥
- (١٢) مجلة في دار روز اليوسف - القاهرة ، في أكتوبر ١٩٧٥
- (١٣) مجلة في دار روز اليوسف - القاهرة ، في ١٩ أكتوبر ١٩٧٥
- (١٤) استطلاع تم عن طريق الرسالة ، في أواخر أكتوبر ١٩٧٥
- (١٥) دار شكري عواد ، الأصوب في عالم مطير القاهرة ، ١٩٧١ ص ١٤٨
- (١٦) خليل شكري ، التامس في أدب نجيب محفوظ ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٨٧
- (١٧) مجموعة تحمل نفس الاسم ، القاهرة ١٩٦٧
- (١٨) قصة نشرت ضمن المجموعة السابقة
- (١٩) قصة ضمن المجموعة السابقة
- (٢٠) مجموعة تحمل نفس الاسم - القاهرة
- (٢١) نفس المجموعة - مكتبة بلا بداية ولا نهاية ، القاهرة ١٩٧١
- (٢٢) مجموعة تحمل نفس الاسم ، القاهرة ١٩٦٩
- (٢٣) نشرت ضمن مجموعة التذاعة
- (٢٤) نشرت ضمن مجموعة «بيت من طير» ، القاهرة ١٩٧١
- (٢٥) نشرت ضمن المجموعة السابقة

- (١) نفس بالأزمة هنا ذلك الجد النفسى لصدية الشعور السروح أو غير المحسوس في بعض عناصر التي الكلية للمجتمع . التي يرتبط عليها بقوه صدمة وجدانية لدى الفرد أو الجماعة ، يجعلهم يبدون النظر في المناسك - الاجتماعية أو الفنية - التي تشكل الإطار الثقافي
- (٢) A. Leroi: «L'Égypte Arabe Contemporaine», Paris 1974, P. 3.
- (٣) فزاد ذكرها المصنف الفكرى وأبحاثه الحضارية - مجلة الأدب ، بيروت ، مايو ١٩٧٤ ص ٣١
- (٤) انظر رأى زكى نجيب محمود في مؤلفه . الجديد الفكرى العربى ، بيروت ، الطبعة ٣ ، ١٩٧٤
- (٥) P. Chamberle Lorne: «La Culture et le Pouvoir», Paris 1973, P. 119.
- (٦) انظر عن سبيل المثال الأعداد الخاصة التي أصدرتها مجلات «الهلال» ، عدد أغسطس ١٩٦٩ ، والمجلة ، عدد أغسطس ١٩٧٠ ، و «الأدب» ، عدد مايو ١٩٧١
- (٧) برزت هذه الظاهرة في أواخر الستينيات ومنتصف السبعينيات بصورة واضحة
- (٨) أنظر رأيه في L'Egypte d'aujourd'hui, Paris 1977, 326.
- (٩) اعتمدنا في هذا الجزء من الدراسة على مسج مصطفى موفى ، في كتابه «الأسس النفسية للإبداع الفنى» ، القاهرة ، ص ٢١٥ - ٢٥٠ . إلى جانب كتاب
- (١٠) نلاحظ أن عدد الأدباء الذين اجابوا على بكثير من السئلة الذى وجهت إليه الأسئلة (٣٥ كاتباً) في مختلف البلاد العربية ولم يحصل إلا على ذلك العدد المذكور . هذا من ناحية وإنما في البداية كنا نرى أن نتبع بدقة القواعد العلمية التي يؤمدها في هذا المجال نحن طرح أسئلة عامة في المرحلة الأولى من الاستخبار ثم طرح أسئلة عامة لكن لم نستطع تحقيق هذا لأسباب عديدة عن إرادتنا فنشال في أن ظروف الباحث والكاتب لا تسمح بإجراء أكثر من مقابلة واحدة
- (١١) عطفا مع الكاتب ثلاث جلسات في شهر سبتمبر ١٩٧٥ في مدينة الإسكندرية . هذا إلى جانب الاستخبار الذى أجاب عنه بالمرسلة في الفترة بين نوفمبر وديسمبر من نفس العام
- (١٢) مجلة عطفا الباحث مع الكاتب في دار الهلال بالقاهرة في ٢٧ أغسطس ١٩٧٥ . هذا



# التحليل النفسي



كتاب زود من ساني  
بنيا ودايرة المعارف اسدي

## القصة القصيرة

قصايا الإنسان في التحليل النفسي .

كان ميلاد التحليل النفسي في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن نقلاً من معالم تطور علوم الإنسان في سعيها لفهم أعمق وأشمل وأصدق لظواهر الوجود الإنساني . وقد أتاح هذا العمق والشمول والصدق لهذا العلم الوليد - علم التحليل النفسي - أن ينفذ إلى جوهر الوجود الإنساني بما هو كذلك ، أعني بما هو وجود له خواص كفية أساسية لا يكون غيرها . فما هي - إذن - تلك الخواص الكفية التي تشكل جوهر الوجود الإنساني ؟

إس - بإيجاز شديد - تتمثل في بعدين متعاملين ، بُعد المعنى وبُعد العلاقة ، ونبدأ بالعلاقة . الإنسان أنس ومؤانسة ، وجود في حضرة الآخرين - إنه وجود "مع" ، أو - كما يذهب فيلسوف الظاهرات هيدجر - "وجود - في" - العالم ، عالم للبشر في المقام الأول ، ثم عالم الأشياء ، وقد أضفى عليها الوجود البشري عمقا ومعنى بشريا ، ومن هنا يقال - الأنا هو الآخر ، إذ لا وجود للأنا إلا بالآخر يتعرف على نفسه من خلاله ، ويتحقق من وجوده بقدر ما ينال - من اعتراف الآخر بهذا الوجود - وجودا مشروعا ، وحقا مشروعا في الوجود . هذا هو بُعد العلاقة ، ولكنها علاقة قوامها الاعتراف المتبادل ، الشيء الذي لا يتحقق إلا من خلال التواصل والحوار . وهكذا يأتي دور اللغة أيا كانت أشكالها ، وأيا كانت مستوياتها ، أداة لهذا التواصل والحوار ، بدءاً من الإيماء أو الإشارة بالجسم أو بطبوعته وصولاً إلى لُغوي . أشكال التعبير اللغوي والشعري حتى يصل إلى أرق صور القانون الطبيعي الرياضي . وهذا هو بُعد المعنى ، فالعلاقة تقتضي المعنى كما أن المعنى يقتضي العلاقة .

فرج أحمد فرج

بما هو راغب ، في مقابل لغة الإنسان بما هو حارف . لقد كشف لنا أرسطو في منطق من لغة الإنسان بما هو حارف ، كما كشف لنا فرويد في تفسير الأحلام - عن لغة الإنسان بما هو راغب . وما هو التحليل النفسي بقودنا إلى كشف فرويد ، كشف الوجه الآخر للإنسان مثلاً . كشفت لنا سقن الفضاء والأفكار الصناعية عن وجه آخر مظلم للنفس ، ما كان لنا أن نعرفه بذاتها . وكشف التحليل النفسي كشف لعمرى في حقيقته ، تتجسد أوضح صورة في صياغته معنى الجسم - من حيث هو لغة التاتم بما هو نائم ، أعني بما تحدثه حالة النوم من تعطيل للمعنى ، لغة المنطق والمعرفة والعقل - بمناهى المعنى المباشر - انقياد - وبمعنى سمه الأخرى ، لغة الرغبة ، أو ما اصطلح على تسميته بالعمليات الأوبية في مقابل العمليات الثانوية

ويقودنا هذا إلى تعريف المحلل النفسي الفرنسي الأشهر جاك لا كان لتحليل النفسي ، بوصفه علم اللا شعور وتعرفه للا شعور بوصفه لغة الآخر . وعلى هذا فالتحليل النفسي لا يبدو أن يكون - في نهاية المطاف - ذلك العلم الذي يتصدى لدراسة تلك اللغة - مفردات ونحو وملافة - التي يشكل بواسطتها ومن خلالها جوهر الوجود الإنساني من حيث هو حوار بين الأنا والآخر ، لاسيما إلى فهمه إلا أنهم لم

ولكن ماكنه تلك اللغة التي يدعى أصحاب التحليل النفسي أن هم حصل اكشافها ؟ وما وجه اختلافها عن « اللغة » كما يرميها علماء النفويات ؟ . إنها - ببساطة شديدة - لغة الرغبة ، أو كما يقول مصطلق صفوان في مقدمة ترجمته لمؤلفه فرويد « تفسير الأحلام » - لغة الإنسان

الحلم إذن لغة - لغة اللاشعور - ولكنه أيضا - شأنه في ذلك شأن اللغة وكل لغة - حوار يقتضي الآخر والعلاقة ذات المعنى .

وتزيد الأمر وضوحا ، مقولة التحليل في صورتها المباشرة والبسيطة : الحلم تحقيق رغبة . هذه المقولة المباشرة لا تختلف عن الحكمة الشعبية التي تقول لنا : «الحنان يحلم بسوق العيش» صغيرة الإنسان في صورتها الشعبية تمنع مع كشف التحليل النفسي . ولكن التحليل النفسي يتجاوز هذه الصياغة البسيطة إلى صياغة أدق وأصدق وهي : «الحلم تحقيق مُقْتَنَع لرغبة مكبولة» . الرغبة التي يهرب عنها الحلم قد وقع عليها الكبت . وهدف الكبت معها من الظهور ، ولكنها تحتال على هذا الكبت وتلتصق أكثر السبل تخميا والتواء كي تهرب من سياج الكبت القهري . وهكذا يتفل التحليل بمقوله الثانية إلى المفهوم الكامل والصادق لحقيقة الرغبة الإنسانية ، بل لحقيقة الوجود الإنساني من حيث هو وجود قوامه الصراع : الرغبة والرهبة . إن الإنسان في أعماق أعمقه يرغب فيها برهبة ، ويرهب ما يرغب فيه . هذه الوحدة الجدلية التي تجمع في ثاباتها بين التفتيشين هي جوهر الوجود الإنساني ولبه .

ومن حلم البس إلى حلم البقطة حيث الأمر أكثر وضوحا وجلاء ولتأمل معا ذلك التعبير الشائع : «فارس الأحلام» . وحسابه لأبيض . . الحلم هو الرغبة . هو الأمنية . هو الأمل ولكن لا نسأل أبغنى الحلم لرغبة بالفعل ؟ واقع الأمر أن الحلم لا يسعى ولا يسعى من جوع ، والحلم يستطيع - ما شاءه الله - أن يحلم بسوق العيش ، ولكن أحلام الدنيا جميعا لن تضع بين يديه كسرة خبز واحدة . فم الحلم إذن ؟ ولم يحلم الإنسان ويظل يحلم ؟ .. وماكنه هذه لرغبة التي يحققها الحلم ؟

الرغبة التي يحققها الحلم هي رغبة بالقوة . يقوم الإعلان عنها مقام تحقيقها بالفعل ، وهكذا تصبح أمام واحدة من أعظم حقائق الوجود الإنساني ، حيث تتحدد أفعالنا .. من الوجود بالقوة .. إلى الوجود الرمزي ، إلى النشاط للتحويل إلى التخيل **Phantasy**

تجمل لنا - إذن - حقيقة الوجود الإنساني ، فإذا هو - مرة أخرى - وجود جدلي - يمتزج فيه الفعل بالممكن . وإذا بنا تنب أن الإنسان هو الكائن الحي الوحيد الذي يعيش علىين : عالم الأشياء ، وعالم الأفكار ، وأنه يتحرك بينها حركة بتدولية دائمة . وفي البدء كان عالم الأفكار ، أعنى في بدء الحياة النفسية للوليد حيث يتخلق أول قوانين الحياة لسمسية . وهو قانون الإشباع المألوس **Hallucinatory - Wish - Fulfilment** فالولد عندما يحوج يلبوس ( نى يستعيد إدراك خبرة الرضاعة السابقة وكأنها حادثة بالفعل ) الحياة المشبعة السابقة

وقانون الإشباع المألوس هو قانون الحياة النفسية الأول وقاعدته أن البية تساوى الفعل ، وأن الرغبة تكافئ التنفيذ . وغير مراحل النمو النفسي يتطور هذا النشاط العقلي البدائي ليصبح خيالا مفكرا يسعى الإنسان إلى تحقيقه وتنفيذه على أرض الواقع . ويلتحم النشاط العقلي بالإبداعى بالنشاط العمل الإنتاجى وتستمر الحركة للتدولية صاعدة

هابطة . وهكذا ينضج الإنسان لمبدئين ، مبدأ اللذة ، ومبدأ الواقع ، ويعيش شكلين من أشكال الفكر واللغة يشار إليهما - كما سبق القول - في مصطلحات التحليل النفسي بالعمليات [العقلية] الأولية ، والعمليات [العقلية] الثانوية .

### التحليل النفسي وقضايا الفن والإبداع

لعل ما سبق يوضح لنا أن التحليل النفسي كان كشفا في صميم الوجود الإنساني ، ذلك الوجود الذي يتأرجح بين الإعلان عن الرغبة ، وتنفيذ الرغبة . ويكون الإعلان عن الرغبة - في الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكنا - تمهيدا لتنفيذها . كما قد يكون - لعدد من الأسباب - بدلا عن هذا التنفيذ وعقبة تعترض طريقه . فيقع الانفصال ، أعنى الانفصال بين الرغبة وسبل تحقيقها . فلا يكون هناك معر من أن تنكفى الرغبة على نفسها وتتعلق من ذاتها ، وتتخذ مسارا تبعد فيه عن الواقع وعن المنطق . وتنمو وتتشكل وفق قوانين أعمق في البدائية - هي قوانين الحلم والمرص العقل والنفسي - أو تظهر مقبلة ملتوية في صور من الأساطير والحرفات والمخاوف . لكن هناك حلولا وسطا بين الإمعان في إغفال الواقع والمنطق والتفكير بهد الواقع والمنطق . ومن بين هذه الحلول أحلام البقطة - على المستوى الفردي - وشبيه بها - على المستوى الواقعي - الإبداع النفسى بمختلف صورته ودرجاته ، ابتداء من الحرفة فالحكاية الحرفية والأسطورة وصولا إلى رقى أشكال الإبداع في المسرح والرواية والقصة والشعر

هذه الأعمال الإبداعية - جميعها - رغم ثابى الصور والمهارات الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنسانى واحد هو الخيال والتخيل ، الذى يعكس جوهر العقل البشرى : نشاطه الفكرى الرمزي من حيث هو تصوير للعالم وبناء له على-المستوى الذهني . ويذهب فرويد - في واحد من أشهر دراساته عن «الشاعر وحلم البقطة» - إلى أن العملية الإبداعية لا تعدو أن تكون حلم بقطة انتقل من المستوى الفردي الفصح إلى مستوى إبداعى متطور . استطاع معه مبدعه أن يعلى عنه للآخرين ، صغار قلوبهم وتناغم مع ما في أعماقهم ، ووجدوا فيه التعبير الناجح عما بداخلهم . إن الشيوخ والإقيد دليل على اشتراك المبدع مع المستقبل لعمله في نفس الحاجة ، أو الرغبة الداخلية . وغدود أعمال مية وأدبية ويقاؤها على مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تعب عنه في أعماق النفس البشرية . إن غلود أوديب سوفوكليس - وهملت شكسبير دليل على أن هذين العملين العفريين يعبران عن نفس ما في داخل الإنسان ، وأيقاه على مر العصور

ثم ما هو على قدر كبير من الثبات والاستقرار ، وما هو قابل للتحويل والتعديل ، والتعبير ، في البناء النفسى للإنسان ولق صورته المروية ، أعنى للعمل النفسى والإبداعى ومن الروية ونقصه

وقد تتأثر هذه الأعمال بكثير من مقتضيات التعبير والحرفة ، والمهارة الفردية للمبدع ، ومكتير من ظروف المجتمع التاريخية والحضارية والسياسية ، ولابد أن تتأثر بواقعه الاجتماعى والاقتصادى وبمصابه العاجلة والملمة ، ولكن لها وجوهرها الإنسانى الوجودى ثابت بن

رجل وامرأة ، وتعرض لنشأة هذه العلاقة وانتيارها في براعة واقتدار لا مثيل له - فيما يرى - وتتجلى فيها أشكال التعبير الرمزي - بالتمسك التحليل النفسي الدقيق - كما يتجلى فيها المديد بما يطلق عليه في مصطلح التحليل النفسي : العمليات الدفاعية . وسيبى خلال استعراضنا لما كيف يمكن لإحسان في التحليل النفسي أن يقرأ - عبر نصوصها - هذه الدلالات - والتعبيرات الرمزية ، مما يمس من مهمنا للعمل الأدبي الإبداعي ، وبين لنا كيف أنه يصير - دون أن يعطى إلى ذلك صاحبه - عن أعماق النفس البشرية ولحمها ونحيلاتها الأولية

#### المشهد الأول : (ص : ١٦٢ - ١٦٧)

هو مشهد اللقاء والتعارف بين الرجل والمرأة ، دون ذكر أسماء . وكأننا إزاء آدم وحواء ، الرجل والمرأة عبر الزمان والمكان . ولكنه لقاء مع أول شعاع للشمس على كوريش البيل ، وهذا يرمز اللقاء للهداية أو الميلاد على أرض النيل - مصر - وبأنى ذكر الربيع إشارة إلى ازدهار الحياة وتكاثرها وتفتحها . ويتم اللقاء ، في الخارج أى خارج نطاق الأسرة والمنزل ، بما يشير إلى بله من قيود وعلاقات وأطر للمشروع وغير المشروع . وتبين من خلال الحوار طبيعة المرأة ، حواء فطرية بدائية قوية بلا قيود أو خضوع ، رمز أنثى طائر «قوية ونظرتها جريئة .... مبهمة بالثقة» (ص : ١٦٢)

وهي - أيضا - «كالنملة الرقيقة والسحابة البيضاء» . وتلت تعبيرات رمزية تشير إلى العلو والارتفاع والتخلص من جاذبية الأرض ، سطوحها وباطنها ، بما تنبئ الجاذبية من خضوع وتبعية . ويلاحظ أن هذا «الحوار الضروري لتجنب الترهل» يعرب بصورة رمزية لا شعورية من التحرر من «الترهل» ، بما يعنيه هذا الترهل من ريادة جبهة الأنوثة التقليدية ، نتيجة ريادة الورد والشحم ، وما تنبئ السنة وريادة الورد من رمزية لا شعورية للحمل . إننا إزاء أنثى ترفض التصور الذكوري للأنوثة بما هي خضوع للإرادة الذكورية . ويتوالى - من خلال الحوار - الكشف عن مزيد من الأبعاد لهذا «النمط الأول» archetype

للأنثى الخالدة . [ويشير مصطلح النمط الأول وصاحبه كارل يونج ريميل فرويد وصاحب كشوف وأفكار خاصة به عن اللاشعور العنصري المنشد من خيرة النوع البشرى التاريخية ، يشير صورة تكاد تكون موروثة ، تعرض نفسها علينا لما يشير إليه هذا النمط ، وهي - في هذه القصة - نمط الأم - وهذه الأنثى الخالدة ليست موظفة ، وليست بنتاً من البنات - أى ليست هناء - وليست زوجة ، بل هي مطلقة ، بل أكثر من ذلك «جريت الزواج أكثر من مرة» (ص : ١٦٥) .

وبيننا وبين الرجل «زمانة طريق» . وتعلن هذه المرأة - الأسطورة أو الرمز العام أو النمط الأول - من أن أشد ما تكرهه في الرجل هو المعجز إيمانها «قويًا قلديا» ، مؤكدة أن ردائل القوة أحب عندها من فضائل الصنف (ص : ١٦٦) .

وراهنا تأخذ المبادرة فتسأله قائلة : وأنت ماذا تكره في المرأة ؟ وتشكل إجابته بداية جيبية لما سيمو بعد ذلك من شقاق بقوص علاقتها ، إذ يقول : «القيح والاحلال» . ويحدد ما يقصده بإشده أكثر من علاقة في وقت واحد ، أو التسليم بلا حب ، وهي ترى - في

خلف هذه الصور المتعيرة - وإلا تحولت من أعمال إبداعية إلى دراسات علمية ميسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دنيابة ... الخ .

لذلك لا يبقى من الأعمال سوى ألقدها على الاقتراب للصادق واستمداد من قلب الإنسان ، من عميق دواخله ونفى رعاته وأهواله . وليس مصادقة أن يختار فرويد - لحجر الزاوية في بناء نظريته - مصطلحا من مجال الإبداع النفسى ، فيطلق اسم «أوديب» على أنطر كشوفه وتكررها جراءة ونورية . أعنى «عقدة أوديب» .

والحاصر هو الابن الشرعى للمصطفى ، وحاضر عواطف الإنسان - حاصر مشاهره ونزواته وأهواله - يضرب بحدوده في ماضيه الطفيل المبكر حيث خرج إلى التور ليحدد نفسه بين ذراعى أمه ، حيث أطول طفولة بالقياس إلى جميع الكائنات الحية . وعلى هذا المصدر الحنون الدافئ وبين هذين الدواخل يعيش كل منا طفولته وتشكل شخصيته ويبقى الحنين إليها ما استمرت الحياة . ويتقدم العمر ويتحقق المقطام ويكون الاستقلال لكن الحنين يبقى في الأعماق يلتبس السبل غنا عن تكرار أو من بديل مشابه ، لاستحالة التكرار ، لكن الحلم والوهم يظل في الأعماق فإذا بكل امرأة هي الأم في ثوب جديد . ويبقى كل حنين في أصوله وجدوره بحث للحنين القديم الذى لم يفر .

لذلك يقول الشاعر العربي :

سفل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا ليل حبيب الأول

والإبداع في نهاية المطاف لا يبدو أن يكون رحلة العودة إلى أحضان هذا الحبيب الأول ، وإن تعددت صورته ، وتغيرت ملامحه . ولا يستشعر المشتغل بالتحليل النفسى هراة أو جموحاً عندما يجد في كثير من الأعمال المبدعة صوراً متباينة لهذه الرحلة الخالدة رحلة العودة . ولعل أبسط نماذجها وأكثرها سذاجة وجاذبية وبقاء أيضا رحلة الشاطر حسن إلى بلاط بنت السلطان .

وهكذا نجد أصفا أمام إغراء لا يقاوم باصطحاب شاطر حسن جديد في مظهره قديم في جوهره - إلى بنت سلطان جديدة - وقديمة أيضا - مهر يصنع شاطرا وحسن ، قدميه على «طريق السلامة» أو يعانده لخط فيضل السيل إلى «طريق الندامة» .

لنحاول - مع - أن نطرح من زاوية التحليل النفسى إلى قصص لحنين مموط هما «روباييكيا» (ضمن مجموعة : «حكاية بلا بداية ولا نهاية» دار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٦٢ - ٢٠٤) و «أهل الهوى» (ضمن مجموعة «رأيت فيها يرى النائم» ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٤ - ٤٧) .

#### القصة الأولى : «روباييكيا»

##### العرض والتحليل

تنقسم هذه القصة التي تقرب من الأربعين صفحة من القطع الصغير إلى تسعة مشاهد متتابعة وتدور هذه القصة حول علاقة بين

ذلك - مرصا وليس انحلالا وتؤكد ذلك عندما تقول له في فقرة تالية (نفس الصفحة) لا توجد امرأة خاتمة لها

نحن - إذا - بإزاء صورة لامرأة مختلفة ، غير خاصة ، غير تابعة . عبر مشوكة ، تعرض الكثير من قيم المجتمع الذكري ، رفضا يحمل في تنبئه كثيرا من العز . حتى يصل إلى قلب الشائع والمتعارف عليه رأسا على عقب ، فالرجل - في هذا المشهد - يأخذ دور المرأة المتعارف عليه اجتماعيا - يعلى عن سته ويبدو وكأنه بكر بلا خيرة ، أما المرأة فلا تعلق عن عمرها وتطلب منه أن يقدره كما يشاء ، وتذهب في تحديها غير المعلن أن تقول : «جويت الزواج أكثر من مرة» . والشائع أو المتعارف أن يكون ذلك هو حفظ الرجل وأن تكون الزوجة بكرا وصغيرة بل تذهب في تحديها غير المعلن إلى حد سؤال الرجل «ألم يهلكك ذلك ؟»

وهكذا يكشف لنا هذا المشهد عن بداية تكوين علاقة مغايرة لما هو مأثور في مجتمع ذي طابع أبوي ذكري . علاقة تكوين القوة والاستقلال والعلمانية (مهي تسمى الانحلال مرصا) من نصيب المرأة والسلبية والتغذية من نصيب الرجل

#### المشهد الثاني : (ص : ١٦٧ - ١٧٤)

مشهد القرن (الملعون)

يلتزم هذا المشهد حول لقاء الشاب «الملعون» الذي يرمز إليه بهوسه بمثابة البذر لما سيصير إليه هذا الشاب ، فقد كان هذا «الملعون» الزوج السابق عليه مباشرة هذه السيدة . كان تاجر خلال ثم أنفلس فطلق الزوجة ، وتمتد الزوجة أنه أنفلس لعجزه ، ويمتد «الملعون» أنه أنفلس بسببها . والمهم - هنا - العلاقة الرمزية بين البداية والنهاية ، والمقابلة الزمنية بين الزوج الحديدي «الصالح» - إشارة إلى الثراء ولشغاله بأكثر الأشياء قيمة وجالا - «الملعون» تاجر الروبايكيا الذي يرمز بعمله إلى كل ما هو وضع وحقيير ومستهلك وعديم القيمة .

والجدير بالذكر - هنا - أن «الملعون» الذي يمثل للصانع مستقبه لا يلتقي بأي لوم على الزوجة ، وإنما يحمل غمه مشوبة عجزه وواضح - هنا - امتزاج المعجزين ، المعجز عن الحب والجس من جانب، والمعجز عن العمل والكسب من جانب آخر .

#### المشهد الثالث : (ص : ١٧٤ - ١٧٩)

امسار الزوج

يبدأ المشهد الثالث بالزوجة تقف أمام المرأة لتتظرب أعجاب (ص : ١٧٤) إلى العقد المطلق لجديها وترنو بصمة خاصة إلى التزلو المدلاة من وسطه . وهكذا يقدم لنا المشهد الزوجة في درجة لافة للنظر من درجات العجب المرجس بالذات ، هي «ترنو» إلى العقد ، بينا زوجها يتلى مشاهدة النيل من النافذة . الزوجة في حالة انغلاق على الذات والزواج في وضع مخالف تماما ، فيصره يتركز حول النيل - رمز مصر والحياة

والتنطق - ويلتزم بين الزوجين حوار تغدق فيه الزوجة على زوجها الإعجاب ونشيد بمهارته وموهبته . ولكن تتابع الحوار لا يلبث يكشف غير ذلك فالزوج «لم يعد كما كان» (ص : ١٧٥) وعندما تارة الزوجة ذلك يؤكد أن ليس لذلك صلة بحبها

ويقرر الزوج أنه يتحدر إلى الهاوية وأنه يتدفع إلى الخراب وأن ميز العمل قد اختل في يده ولا سبيل إلى ضبطه ... ويذكر الزوج أنه ينفذ المال بحسن وأنه «لو كان مال قارون لنفد» . (ص : ١٧٦) ويكر الزوج في الصفحة التالية مباشرة - مرتين في حوار مع زوجته - «إنسان ذو طاقة محدودة» . وغرب نهاية هذا المشهد يستمر حوار يحده كثيرا من مظاهر العتاب الغاصب . تقول الزوجة لزوجها إنها ليس عجوزا بعد بل إن زوجها هو الذي يرميها بما فيه ، وتكون آخر كلماتها «لا فائدة لقد أفطست في كل شيء» . (ص : ١٧٩) «هذا» لكر شيء» الذي أنفلس فيه الزوج ؟ . إنه - بالتأكيد - إفلاس إنسان وجودي شامل .. إفلاس القدرة على الحب والعمل والعطاء . إم الشيوعية بالمعنى الوجودي الميكولوجي المزدوج .. فقدان الصفاء والقدرة .

ويشئ المشهد بغضب الزوجة - التزلو - ومغادرتها للحجرة وتكون النهاية .. نهاية الزوج ، وخروج آدم الجديد من جنة الحب لعجزه وشيخوخته المبكرة .

ولا يطوى هذا المشهد على أي لوم أو اتهام بالتقصير للمرأة ، إن العاجز المقصر محدود الطاقة هو الزوج . أما الزوجة فهي - كما تقول - «امرأة بريئة لا عيب فيها إلا أنها تحب الحياة حبا لا يعرف الحدود» (وما العيب في ذلك ؟) وأنها ضحية لعجز الرجال» (ص : ١٧٨)

#### المشهد الرابع : (ص : ١٨٥ - ١٨٥)

الظلام

في هذا المشهد يسمى الزوج بقدميه إلى الزوج السابق ، قرينه وصورته المرآوية «الملعون» . ولكنه - كما سبقول هو نفسه في المشهد الثاني مباشرة - «يحطط ويجري معه تحقيق غريب ويعذب ويسجن في الظلام زمنا لا يدره ثم يجد نفسه ملق في الخلاء» (من المشهد الخامس ص : ١٨٦) .

ولنذكر ترتيب المشاهد مرة أخرى : أول المشهد كان مشهد لقائه بالزوجة ، وعندما تتصرف عنه يظهر الملعون محذرا مندر بمصيره المرتقب ، فلا يحمل ويتم الزواج ، ويكون العشل ، فيسمى هو إلى الملعون لما تشته (ص : ١٨٠) ولو الطريق إليه وعد أول من عطف يضرب على رأسه ويسقط معى عيه . وعندما يقين يجد نفسه في ظلام داس ، حيث يطرب بالسياط عذابا مبرحا وتلق عيه الأمثلة المتتابعة حول علاقته - في المقام الأول - بالملعون وبزوجته وتنال عليه السياط تحذيرا له وعقابا له - أيضا - على ما يعتبره معديه كديا . ويلاحظ أن

أشد ألوان العذاب تدور حول علاقته بالملعون ، خصوصا عندما يعثر  
أنها علاقة غريبة

#### المشهد السادس - (ص ١٩١ - ١٩٥) لقاء جليل

يقسم هذا المشهد إلى شقين . يدور أولهما حول علاقة الشريكين وما  
حفظاه معا من ثراء فاحش ، أو - كما يقول الصانع - «ثروة لا تنفد»  
مع هذا الثراء الفاحش الذي جمعه بطريق غير مشروعة ، لها لم  
ينسأ بعد أنها يشغلان قلبها «بالطعام والشراب والتحف النادرة  
وأدوات الخزف والمخمل والملاهي الليلية» (ص : ١٩١) إنها  
جميعا أدوات نسيان وطريق للهروب ، وباله من طريق يأمظ التكالييف  
في حقيقته رغم أن ظاهره يوحى بعبر ذلك . لقد فقدنا (فيها - الآن -  
شربكان ، ووجهان لشيء واحد - هو نظام الإنسان وقد عجز عن  
الحب والمسي طريق الحروب والزيغ والاهوجاج .. ) .

لما الشق الثاني من هذا المشهد فهو لقاء الزوج - الصانع - بزوجته  
بعد أن بعثت بينها المشقة .

هي لم تتغير . يرميها ولا تعرفه بصمتها بقوله : «لكن كمال مروع  
لا يحفل» . (ص : ١٩٤) . ونعرف من حوارهما ما يلقى مزيدا من  
الصوت على الدلالة الرمزية لأفصاها ، لقد غاب عنها دهرها ،  
ولا يعرف أين كان هذا الدهر . وهي تحمله مسئولة عدم الاتصال بها ،  
وهو يزعم أنه قد استحال عليه الاتصال بأحد فقد كان «في الظلام» .  
إنه عاجز عن الاستبصار بحقيقة مآل إليه حاله من الخراب وفقدان  
لهويته ، ولقد اضطرت الزوجة - إزاء هذا - إلى طرد الطلاق . ولكنها  
رموز تتوافق وتتلاقى لتعبر عما أصاب الزوج ودمر قدرته على استمرار  
العلاقة بالزوجة .

وعندما يطرح عليها - مرة أخرى - العودة إليه ، لديه ثروة لا تنفد  
تقول له إن ذلك : «غير ممكن» . ولكنه يقول إن معجزة قد تحدث ،  
وإنه يحظر طبييا بقاء معجزة في هذه الشئون ، ولكنها تنصرف عنه  
ولكن فاقده الشيء لا يعطيه ، لها يقال . لقد صار مريض في انتظار  
معجزة تعيد إليه ما فقد ، تعيد إليه لحظة الزمن . ولكن انصراف  
الزوجة تعبر عن استحالة ذلك ، لم يعد لديه إلا ثروة غير مشروعة بلا  
شباب ولا قدرة على الحب .

#### المشهد السابع :

#### الطبيب العجيب (ص ١٩٤ - ٢٠٠)

ويجيء الطبيب العجيب يحمل حفية وعصا عبطة ، ويحمل أيضا  
ملاعج مطاوعة للمامع الزوج عندما كان شاما ، الطبيب - إذن - هو -  
أيضا - وجه من وجوه الزوج . إنه - بهذا المعنى - طبيب نفسه ، إذا ما  
تحسن الإصبات إلى هذا الجانب النقي الخالد من نفسه . لقد صدر  
الزوج - إن - حتى هذا المشهد - ثلاثة وجوه ، أو ثلاثة رموز ، وجه  
مباشر هو وجه الصانع ، ووجه شرير ملعون هو وجه تاجر الروبايكيا ،  
ووجه ثالث طبيب هو الطبيب الشاب ، بل لقد التقينا من قبل بوجه  
راج تمثلي للمنتب صاحب الصوت ، إنه وجه الصمير الداخلي  
الشديد الأب ، خصوصا عندما تذكر أن المعتد كان يطالبه -

إن هذا العذاب كله يحاق المنطق ، وكذلك الاحتطاف ، وهذه  
الأسئلة التي تصل غرايتها إلى حد بالغ العجب ، خصوصا سؤاله عن  
عمره بالسنة المحيرة وقوله - ردا عليه - إنه لا يعرف (ص : ١٨٢) ،  
ومصحه أن يتجنب الكذب ، إلى آخر هذه الفقرات التي تتضمّن هذا  
السؤال «هل ألهم من ذلك أنك عصاب بانقسام في الشخصية ؟» . إن  
هذا السؤال من جانب معذبه المجهول شيء - في صياغته ومنطقه - يرد  
روحه عليه عند أول لقاء بينها عندما تصف الاحلال بأنه «مرض» .  
إن هذا العذاب عذاب فاحش تدور رحاه في أعماق نفسه ، ولتعبيره  
عذاب مصدره الصمير ، أو ذلك الجزء من الشخصية الذي ينطوي على  
بقايا ما هو صحي وإيجابي ، يهدف إلى التويز والتوضيح . ولكن الزوج  
سادر في ظلام نفسه وفي عرومها عن إدراك تلك الصلة بين وبين  
الملعون ، إنه هو نفسه الملعون . وسجد أن هذا الاحتطاف والتعذيب  
والتحقيق والظلام لم يُجنّز ، ولم يُحلّ بينه وبين السعي إلى الملعون ليصبح  
نصيبه من اللعنة أقوى وأشد . والعيوبة والظلام واللعاب جميعها  
تعبيرات رمزية بارعة ، تصور اغتراب الزوج عن نفسه وعن واقعها  
فقد القدرة على الحب وانفصل عنه ليواصل مسيرة التدهور والاعترار

#### المشهد الخامس

#### لقاء الملعون والتحالف مع الشيطان

هذا هو المشهد الخامس (ص ١٨٥) ويذكر فيه للمرة الثالثة لقاء  
بالزوج ، بل إن الزوج يذهب إليه بنفسه ، ويلقاء الملعون ملهولا فقد  
أصبح «لا لحم ولا دم هناك» ، وأصبح أيضا «كأنه خارج من قبر»  
وهكذا فقد مات الزوج القديم ولم يبق إلا شبح «ثلاثي شكله الأفعى»  
كما دم بعد له علم بالزمن . «بهازة أخرى لم يبق منه شيء» ، مادي أو  
معنوي ، لقد خرج من القبر شيء جديد ، فاق نصيبه من لعنة نصيب  
الملعون نفسه . ومن خلال حوارهما يتأكد لنا أنها كيان ولصوائها اللعنة  
تجسدت في كيان لم يعد بشريا ، إنها لعنة المجر من الحياة متجسدة -  
في صنوها ووجهها الإنسان - الحب . حلت اللعنة بالملعون - تاجر  
العلال السابق - عندما فقد القدرة على الحب ، وما هي تلحق  
الزوج - الصانع ، فيرسم طريق صنو - تاجر الروبايكيا . ومن حوارهما  
تأكد لنا الطبيعة الرمزية للزوجة . إنها المرأة والأنثى والحب والحياة  
والاستمرار ، إنها رمز نقي خاص للمحبة في بقائه ، ونفاتها واستمرارها  
المتدفق البياض . ويتأكد ذلك عندما يؤكد لنا الملعون أنها «ما المرعى»  
ويطرح الملعون فيما يشبه المجلس النعادي إككان - أو ضرورة - أن يوجد  
هذا المروج من الرجال ، الصانع للتوفيق معه .

ويتنقل الحوار من البكاء على الحب المفقود ويحول إلى مشروع  
للحبيب غير المشروع ، ضرب من ضروب الحب والاحبال ، وكان  
هذا هو المصير الحتمي للعاجزين عن الحب .





## القصة الثانية «أهل الهوى»

هذه القصة هي الأولى في مجموعة «رأيت فيها يرى النائم» (وتشمل الصفحات من ٥ إلى ٤٧) وتدور القصة حول شاب يتعرض لاعتداء وحشي في قبه مظلم ، يفقد وعيه ليميق بلا ذاكرة فتتلقاه امرأة عجيب حربية ذات قدرات خارقة وبطش لا حد له . ويعمل في ذكاة لمحمده تملكها وتسيطر عليه حياتها ، وسط خيرة أبناء الحارة الخاضعين لسلطان وحدهم ونسله لشيخ الزاوية يلقه من مبادئ الدين ما يهدب هوائه الجامعة ويدرك شيخ الزاوية - وهو الآخر تحت سلطانها - أن المطلوب منه أن يعلم «لها» ويعلم أنه ليس الأول ، ولن يكون الأخير ، وأنها ستسلمه جسها ، ولكنها أيضا ستلفظه حيا بلا رحمة (ص ١٧) ويخرج الشاب بها ، كما تجبن به ، وتلجأ المرأة «الخرافية» إلى السحر مستعينة بساحرها ليهل لها الأمر ، وتولد العلاقة «العربية» تدهو لخدمة مسكها ويذهب وتبه نفسها وتقول له : «عند الساعة أنت شريك في البيت ووكيل في الوكالة» (ص ٢٤) . وتبدأ رحلة العشق «المجون» ويتكشف وجه المرأة الأثوى خارق الأوتة والمطاء ، كما يعرف من ساحرها أن «القبر يطبلك والرجال يحافونك وشياطك حي» (ص ٢٠) وتتتابع الأيام وتتوالى الفصول ، وتتحول العلاقة من مجنون إلى الهدوء فالتنوير لتأني القطيعة - كما هو متوقع - في النهاية ويحدث هذا كله بسبب تحول دائم في شخص الشاب ، الذي يفقد قدرته (الجنسية) ويحقق في علاج هذا العجز ، فيشمل بعلاج فقد الذاكرة ، وينتهي الأمر بانقطاعية والمجرب، هجر المرأة الحارقة الخالدة الهيمية وهجر الحارة .

### التحليل والتفسير

كما يشير العنوان ، ويوضح المحتوى ، نحن إزاء قصة حب ، رجل وامرأة ، آدم وحواء ، ولكن القصة تحمل بعض ملامح شهريار وشهر راد في «ألف ليلة وليلة» مع تبادل الأدوار ، فالمرأة هي الزهية الحارقة . صحيح أنها لا تقتل ، ولكنها كانت لا تتورع عن القتل ، إذ يقول مخلوف زينهم - المصديق الصديق الوحيد في الحارة الذي يحب الفتى - «هذه الضرورة تزعج روح من يعاندها» (ص ١٨) أما الفتى فأنه - بعض الشيء ، بشهرهه ، نال الحب ، ولكنه يلقي بهر يطرده من حبه المرأة القائمة . في هذه المرأة (هبة الله) أنوثة خارقة وشباب باق . ورجولة قاسية ، وقوة عديد من الرجال ، كذلك تنصف «بمعلمه إنا» - إحد - كائن أسطوري الأوتة ، الذكورة ، القوة البدنية والسحر أيضا ، والسيره على «الكتاب» . نحن - هنا - إزاء صر «أولية» أشعورية للمرأة أو ما تطلق عليه المعلقة التسمية الرسمية «جابريل ريان» فيقول الأم Gabrielle Rubin : Phantasmere إنها صورة من منع خيال الإنسان ، تكومت عبر عذرات تاريخية بطول تاريخ الجنين البشري كله . صورة أسطورية لاتبع من الواقع الفردي المباشر والمحل ، فلا تخضع لتعلق الواقع وخبراته الفعلية ، أم جبارة . اه



صورة المرأة - على هذا النحو - تعبر عن أسورتها الأولية archetype اللاشعورية صورة الأم ، في اللاشعور الذي لا يوجد بعد الزمن فيه ، لاجلها النص المنوط به إدمان الزمن وسجل مروره هو الأنا . كذلك ثمة وقائع أخرى لا يسعها منطق الواقع للفتير ؟ مثل احتطاف الزوج وتعليبه ، وخاصة ذلك السؤال الملقح عن صر به بالمجرب ، وما إذا كان ثمة فرق بين صر به بالمجرب وصر به بالبلادي ، ثم سؤله عما إذا كان مصابا بانقسام في الشخصية . نحن - هنا - إزاء لغة الرمز ولغة اللاشعور . والأمر بالمثل فيما يتعلق بالطبيب العجيب الذي يعالج بأسلوب ظاهره «الجنون» ، إذ يدمر بعضا المعلقة تحت الزوج اللينة ، راحا أنه بعيد إليه شابه بذلك ، وأيضا ذلك التشابه بين الطبيب والزوج المريض «عندما كان شابا» ، ثم نجد الهيلة الجابية لمنطق «الشعور» وواقعه ، فنحن المريض ملحة للبح . إن هذا جميعها تعبيرات تستلهم لغة اللاشعور ولغة الرمز.

بقيت ملاحظة أخيرة حول علاقة الكاتب المبدع «المرفقة» بهذه الأمور . إن الكاتب المبدع يعبر ، والملم يقصر . ولا يمكن أن تكون المعرفة لعنبة لطيفة اللاشعور مدخلا للإبداع وإلصاق الأمر صفة معتلة ، بل إن الإبداع يسبق الكشف لتلمى بزمان ، لقد من سوفوكليس وشكسبير فرويد بقرون . ولذلك فالكتاب المبدع وثيق الصلة ببنديع اللاشعور الصياغة بمرمره بها ويعبر يلصقها على محور تقالي دون تلك «معرفة» العلمية

وتكشف لنا هذه لمسة في نهاية لطاف عن صورة المرأة - كما عرفها - في أعماق اللاشعور البشري حائل باقية وتمير بإساع وحسن نافذ عن أزمة جيل بأسره ، في عجزه عن الحب والعمل ، وهربه وتشينه

إلهة - ي في الأساطير اليونانية القديمة هذه الصورة شبيهة بصورة  
الرومية في القصة السابقة ولكنها تفرقها في هائلها وجموحها كما أنها  
تسم ببعض من السمات السلبية العدوانية والتي يطلق عليها في التحليل  
النفسى السمات القسية الانتقامية .

ومما قامت هذه هي صورة (المرأة - الأم) فلا بد أن يكون هناك  
مواقع بينها وبين صورة (الرجل - الابن) . وهذا بالفعل ما عرفت عند  
القصة بوقائعها وصياغاتها ، وسوضح ذلك

نعمون أول صارت قصة علي وصعب روى تاريخ - مخرج الرجل  
من «تبر حيث وقع الاعتداء» عب - من فوهة القبر دائم الظلمة وحف  
على «ربيع» منه «مضرة» عبر روى عن الميلاد . القبر هو مخرج والظلمة  
هي «أمة» . «أمة» على ربيع هو حال الولد . بل إن الشاب (الزوجة)  
«يرجع في بطنه» ويخاف من الموت . «ويزنق» تأوهاته للظلمة  
تتلاحق في ذهنه «أليس هذا هو حال الولد» . وتقع هذه «قائمة ل  
صباح باكراً» . «شرق سور» (الربيع الصافي) «الحياة تلب متدفقة» . ثم  
«بدأ عازياً فحماً» (ونفس نقول - حادة - حاداً) ولدته أمه . «تولدت  
منك» «أفكار الأقرين» . «أول من يذكرهم» الكاتب من الأقرب «الزوجة  
«نعم الله (الفتوى)» ودلالة الاسم الرمزية حية عن التعلق . «أليس  
الأم أول نعم الله» على ولده «أقرباً إليه» ؟ ألا يصف عطاؤها بأنه  
«صغير» بكل ما يصعب هذا النمط الدارج هو «يعاني» العطاء بلا قيد أو  
«سب» . «في هذه الفترة» . «بعد أن المرأة هي أول من ينظر إلى  
«الرجل» - الولد» . «إياها» «تفرض» (ص ٥) في مقوله . «وبقي أول  
«وصفها» «جسمها» «الملاق» «ليذكر» مرة أخرى - جسم الأم بالمقارنة  
بوليدها - وهو جسم ساكن في «جديها» «الرجالي» . «والعطف» «الجلباب  
الرجالي» سمات ذكرية وجالبة ، وكأننا نؤاء ما يطلق عليه «واحدة للدرسة  
الإنجليزية» في التحليل النفسي «مزالا» «كلاين» «الصورة» «الوالدية  
الزوجية» أي الصورة التي تجمع في الشعور الطفل بين الأم والأب معا  
في ككل واحد .

ويخرج «الرجل» - الطفل - الولد» من جوف القبر المعتم تنهد  
الأيدي ويحصل إلى العبادة ، ظاهره الأمر اعتناء غير مبرر ، وباطن  
الأمر ميلاد . ويخرج إلى الحياة بلا ذاكرة ، والذاكرة - كما هو  
معروف - هي التسجيل الذاتي للخبرات والعلاقات عبر الزمن .  
إنه - إذن - بلا خبرات وبلا علاقات ، وبلا زمن ماض ، بل تلمح  
القصة إل أن هذا الاعتناء قد لحق به من جانب «ذئاب القبر» الذين  
يأثمرون بأمر المرأة

جاء «الرجل» - الولد» - إذن - بعمل يحمل المرأة مشربته وكلما  
تعرض لخطر الموت سارعت المرأة إلى حمايته . بل إنها تمسحه هوته .  
واسمه ، وتؤكد أنه «ألمى» وأنه «أبى ناس» (ص ٨) بل «وإن مظه  
لا يجرى وراء محضه» وتكون «نعم الله» أول من يطعمه . بل «وتتابع  
التهامه للطعام بسرور وحش» . ثم هو «يدافع» من شعور فطري بلامتنا  
يرجع على الأرض غير بعيد من موقعها مستنداً ظهره إلى جدار الوكالة ،  
(ص ٩) «ها هو الولد» - إذن - يبادل أمه حبا محب . إنه مستظهره  
إلى جدار الوكالة - وهي صاحبها ، علما يستد الولد رأسه على ظهر

الأم بعد أن يبيع . وبعد هذا الارتباط والتعلق تقدم «الأم» خطوة  
أخرى لسأل القوي - الولد» - عن اسمه ، فلا يجيب وعندما يعرض  
مناقشه (عجلون فرجة - الأخ الأكبر رميا) عليها طرده بعيداً تنهه ،  
وعندما يصعد بالمجنون تطلق عليه اسماً ، فتقول «إنه يلحق عبد الله»  
(ص ١٢) . وتصل العلاقة وتتطور ويكشف «عبد الله» هذا عن كل  
خصائص الطفل المائعة في سنوات عمره الباكورة ،  
يكشف - بنامة - عن ولع بها وشغف . ويندو محكوماً بهرات  
كالموصف : «فلا نجد مقراً من «تهذيب» فهو «لا يفرح» من مولده إلى  
موطنه» «عصب من جسمها» (ص ١٣) .

تعرض لخطر الموت سارعت المرأة إلى حمايته ، بل إنها تمسحه هوته ،  
واسمه ، وتؤكد أنه «ألمى» وأنه «أبى ناس» (ص ٨) بل «وإن مظه  
لا يجرى وراء محضه» وتكون «نعم الله» أول من يطعمه . بل «وتتابع  
التهامه للطعام بسرور وحش» . ثم هو «يدافع» من شعور فطري بلامتنا  
وهكذا نجد نجولا في هذه العلاقة العربية ، ظاهرها علاقة طفل بأم  
وباطنها علاقة عشقية شهوية جامحة ، لذلك نجد المرأة تستعين بواحد من  
«أقاربها» تستعين بشيخ الزاوية ليقوم لحسابها بهذا «التهذيب»  
«الموسم» المحنود ، تحول العلاقة لتأخذ شكل عشق ساهر ، تبلغ قنبا  
«بالمرأة» ، بكل ما يصبه هذا المصطلح في التحليل النفسي ، عندما  
تقول له صراحة : «مسكن في حاجة إلى الخدمة وقد اخترتك لذلك»  
(ص ٢١) والمسكن في التحليل النفسي رمز معروف للجسم ، ليس  
تخاره لإرضاء نزواتها ويصف لنا الكاتب تحول هذه العلاقة ببرة  
فاققة ، مستخدماً الرمز بمعناه الاصطلاحي في التحليل النفسي ،  
ومستخدماً مختلف أساليب التلميح والإشارة ، بل التعبير الصريح ،  
انهار المباشر أحياناً ، والعلاقة الجنسية الجنسية بكل جموحها  
وجونها . إن الصورة التي يرسمها لنا الكاتب لكنه هذه العلاقة الشهوية  
الحسية تقع الدليل على أننا إزاء علاقة متخيلة بالمعنى الدقيق لمصطلح  
التحليل في التحليل النفسي فهو يصورها قائلاً :

«ونكشف نعمة الله عن معجزة لا نهاية لإبداعها وفنونها وأنعامها ،  
ولا نهاية لفتورها للحلاقة في إشعال الحيوية ولضجير الطاقة» . ويقول :  
«وتعلق بها حتى الجنون وألمته سعادة الإحساس بالدوام والخلود» . «هذا  
الحديث عن معجزة ، وعن قدرة خارقة وتعلق حتى الجنون ، وعن دوام  
بخلود ، يؤكد لنا أننا إزاء علاقة تتطور حدود الواقع وتقتحم حدود  
«التحليل» ، إليس هذا هو حال الرضيع والطفل الصغير بين ذراعي أمه  
على كتفها . ولما كان دوام الحال من الحال ، فقد كان حتى ألا يتوقف  
حربان الزمن . وبعض الصيف وتلاحقه أيام وبسلس الحريف ، «وتحو  
بران المواطن المتأججة» (ص ٢٦) ويحل محلها حديث هادي موسوم  
الاعتدال متحرر من جنون الإفراط» (ص ٢٧) وهكذا يصبح التلاقي  
لحم «ثمرة لمرجة» ، وثمره للعادة أو دفعا للشكولة مرات ، حتى  
تسأل عيناها «ألمى» الذي يحدث ؟

وما يحدث هو أن تلك العلاقة الطفلية البدائية بين الطفل والأم ،  
والتي تسم بطابع «كصهار» Freudian ، تأتي ، تجمع فيه وحدة  
معلمين فيها الحدود المميزة بين الطفل والأم ، كما تنطس فيها الحدود

الفاصلة بينها - معا - كوحدة وبين العالم الخارجي . إنها علاقة نشد ما تكون إمعانا في البدايات ، من حيث معايير النضج والارتقاء . ولابد لتلك العلاقة العطفية أن تنقسم عراها بالتدرج ، وأن يتسع مجال الوجود النفسي للطفل ليشمل جوانب العالم للثبات ، إن « عبد الله » الطفل الرضيع بدأ يسعى إلى عالم أوسع وأرحب ، وبدأ يخطو أولى خطواته نحو الآخرين وبخاصة « عم مخلوف زينهم » الذي يرمز للأب الطيب ، والذي ينق المص من نعمة الله بسببه والذي كان أول من تلق الشاب - الوليد - بين يديه عند خروجه من القبر . وفي القصة يأتي ذكر عم مخلوف ( ص ٧ ) وسعادة الفتى بشماته بعد ذكر المشكوك التي ساورت مباشرة بخصوص نعمة الله .

ونمة إشارة واضحة لهذا التحول عن ذلك التعلق « الانصهاري » بالمرأة ، خصوصا عندما تقول المرأة للفتى ( ص ٣٢ ) : « كنت في الهلج كالسافر » . وهو فعلا يسافر في الهلج بحثا عنها ويعود في الليل أسير عشقه المحنون لها . ولكنها تعبر صفرة هذا « أول إهانة تفلتها منه » ( ص ٣٣ ) ويحس تنبئ من هذا الحوار برامة المرأة من التخصير . ونجدها أيضا تنبه فتول « لكنت تقوم حول تساؤلات عظيمة وهذا هو الحق » . ( ص ٣ ) ولكنه لا يجزم حول تساؤلات عظيمة . إنه شب عن الطوق وشرع في البحث عن هوية ، وفي السعي إلى تبين موقعه من العالم ولكن كالمسعى فوطا « يعرف المجهول من حياته ذات يوم وسوف تدب » ( ص ٣٣ ) ؟ أم هو المجهول من « الله » ؟ إذا كان الأمر كذلك ، وهو ما نميل إلى تصوره ، فإن ما يسمى إليه الفتى - وكل فتى - هو نفس المجهلة وفهر الاغتراب ، وهو المخاطرة بالوجود لتحقيق الوجود ، وهو « المشروع » بالمعنى الفلسفي الوجودي كما يقول كبلر ، عندما يرى أن الإنسان « مشروع » وأن جوهره هو ذلك المشروع الدائم والمستمر ، الذي يتجاوز به الإنسان واقع وجوده البيولوجي إلى سعي إلى تحقيق وجوده الإنساني المتكامل ، هذه هي المخاطرة التي قد تجر العاجزين إلى الندم ، وتغزو الأقوياء إلى النصر المحقق .

قصة الفتى - عبد الله - أو المحنون قبل أن يصبح عبد الله مع نعمة الله - هي قصة الإنسان في انتقاله من الوجود البيولوجي الحيواني الطبيعي ، الوجود الآمن المقنع بالثقة وأوهامها وتخييلات الجاهلة ( معلقة حول نفسها ، مما يجعلها تحل في ثناياها مقومات النصار والموت إلى الوجود الاجتماعي ، الوجود في حصرة الآخرين . وهي الانتقال من علاقة لنائية (الطفل - الأم) إلى علاقة ثلاثية (الطفل - الأب - الأم) . ويلعب دور الأب - هنا - المرض الذي لا يستطيع مفارقة الحارة (والتي لا تعد أن تكون رحاب الأم وامتدادها) إلا بعد أن ينفذ معه مصالحة ، فتكون كلمات آخر الكلمات التي تصانح آذان الفتى قبل مفارقة الحارة إذ يقول له : « في رحابة الله »

إن هذه القصة تعبر تخيل عن أعظم ما في أعماق اللا شعور الإنساني بأسره ، وتعبير عن تلك العلاقة العجيبة التي يتفرد بها الإنسان دون بقية الكائنات الحية الأخرى ، أي تلك العلاقة الوثيقة بين طفل الإنسان وأمه . فالعلاقة البيولوجية التي لم يعد حولها خلاف - الآن - هي أن

طفل الإنسان هو الطفل الوحيد الذي يولد ناقص القو ، والذي يستأنف هذا القويين فواحي الأم معمدنا عليها ، مرتبطا بها . سنوات وسنوات . وظل آثار هذه الرابطة بالية قائمة تشكل حينها لا يتقطع . (وعلاقة الرجل بالمرأة في وشدها لا يمكن أن تنفصل عن علاقته بها في فجر حياته ، أي علاقة الوليد الرضيع بأمه وشديها ، لذا يمتزج حب الرضيع بحب العاشق الراشد) .

بقيت ملاحظة أخيرة . ألا نجد هذه القصة الميلاد الثاني ! لقد كتب للفتى - كما يقول العامة - عمر جديد ، وعاش حياة ثانية مكشوفة عن الحياة الأولى وتتصل لم انفصلت حياته الثانية عن الأولى وما الذي فصله عن حياته الأولى ، ما الذي وقع به إلى القبر وأوقعه بين أيدي ذنابه وأسلمه إلى هذه التجربة ؟ ما الذي حال دون استمرار حياته الأولى ؟ لا سر من الإجابة بأن أمرين معا . وهذا هو الأقرب إلى الصواب . كانا وراء ذلك . لقد كان الفتى هاربا ، يهرب من ماضيه ، إما لمعجز خسر داخل - كما في حالات فقدان الذاكرة المرضية أو صدمة فاق عتقها وتجاوزت قسوتها قدرته على الاحتمال ولكن يمكن أن يكون لتقصي قدرته على الاحتمال قدر من الإسهام في جعل الصدمة ذات تأثير صعب . وهكذا تجتمع قسوة الخارج مع وهن الداخل وضغطه . إننا بإزاء ما يشبه النكوص - أي الارتداد بالمعنى الإكلينيكي - إلى مستوى مبكر من القهر والارتقاء النفسي - ردة أو نكسة إلى بنايع الماضي الباهر واستسلام لها واعتراف من بنايعها حتى يصبح استئناف المسيرة ممكنا ، وحتى يصبح - في الإمكان - تحقيق تقدم ناجح ، فهذا عبد الله يهرب - ولعله يشير إلى جبل بأسره - إلى أحضان الأم ، واحة الأمن والأمان ، ولكنها - أيضا - سند الأطفال وملجأ العاجزين والقاصرين ، وبدافع من قوى الغزو والارتباط بالحياة يكون الفطام رعم القوة والإعلاء .

### تطبيب نهائي على القصتين

دفعنا إلى اختيار هاتين القصتين أنها تعرضان لتلك العلاقة الأصلية والمبسطة ، علاقة الرجل والمرأة ، وتقدم كلاهما تلك الصورة التي يعرفها - جيدا - المشتغلون بتحليل النفس للأم الأولية ، أو الأم بحروف التاج كما يقال ، الأم في صورتها المجردة الباقية الخالدة ، تلك الصورة التي تعبر عنها الأسطورة وأحاف الحب وأحلامنا وتخييلاتنا اللاشعورية في كمالها وعظمتها وجبروتها وقدراتها التي لا حدود لها .

في القصة الأولى كان كمال المرأة وعظمتها يتقابل صخر الرجل وقصوره . وفي القصة الثانية كان وجه المرأة الأم أكثر إمعانا في القدرة المطلقة والجبروت ، على نحو يتكامل ويشاع مع صورتها لدى الوليد الرضيع ، لذلك كان على « عبد الله » أن يتحرر منها مع مرور الزمن ، طلبا « للذاكرة » ، أي طلبا للخبرات الاجتماعية الواسعة والشاملة والملاقات الاجتماعية الرحبة .

لقد عبرت هاتان القصتان - وقدمت كلاهما الدليل في الوقت نفسه - عن أقصى اكتشافات التحليل للمنطقة باللا شعور وتخيالاته وفضائه الفريزية .

اشتر فوراً

أحى المسلم

# هذه الجوهرة

وأبقها عندك لك ولعائلتك إلى الأبد

طبعة  
فناخورة  
بالذهب  
مقاس كبير  
٢١ X ٢٧ سم  
مقاس ورط  
١٤ X ٢١ سم  
على ورور فاخر



أفخم  
وأقسن  
طبعة  
للقرآن الكريم  
فخمة جميلة  
كبير ورط  
٨٥٢ صفحة

بموافقة الأزهر الشريف بقرعة ٢٦٩ ٢٨١

ثمان النسخة ٥٠ جنيهاً للكبير  
ثمان النسخة ٢٥ جنيهاً للوسط  
ومستأجرة موسم الحج

احرص على  
شراء نسختك  
من

تخفيض  
٣٠٪

١٧/٥٠٠ جنيهاً للورط

٣٥ جنيهاً للكبير ليصبح سعر النسخة

## دار الكتاب المصري فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شايح قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤٦٥٧ / ٧٤٤٦٥٨ - والمكتبات الكبرى

كما يسرنا ان نقدم لكم

- إعراب القرآن للشيخ محمد
- تحقيق: إبراهيم الخليلي
- كتب دائرة المعارف الإسلامية
- ١- الأندلس ٢- المبدو
- ٣- أفغانستان ٤- علم التاريخ
- تحت إشراف لجنة دائرة المعارف الإسلامية
- رحلة ابن بطوطة

- الكعبة والعالم الحديث
- مع تاريخ الكعبة وصالح الجوع والعرة
- د. علي محمد طاع
- محمد خاتم النبیین
- تأليف: محمد عارف الزبي
- تاريخ ابن خلدون
- في ١٤ مجلد مع المقصدة
- رحلة ابن جبير

DAR AL-KITAB AL-LIBNANI

Printers Publishers

Po Box 3175 - Coor Kila

Lebanon Phone 232

TELEX KTL 2280

DAR AL-KITAB AL-MASRI

33 Kasr el Nil, CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156

phone 742157 - 744657

Cable address: AIRTEL TELEX 92336

CAIRO, EGYPT



# القصة القصيرة

9

## قضية المكان

ترتبط قضية المكان ، شأنها في ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطاً عضوياً وظيفياً بالأدب الروائي . فالأحداث ، حتى لو كانت داخلية حميمة ، تحتاج إلى إطار تدور فيه . وحير زمني تشغله وإذا نظرنا إلى الأدب الروائي من حيث الشكل فحسب ، أدركنا أن تطوره ، غفل إلى حد كبير ، في المكان الذي يحيطه النص ، أي طوله أو قصره . ومن هنا أطلق اسم «الرواية» على النص الطويل نسبياً - روايات تولستوي ودستوفسكي طويلة جداً ، في حين لا تتجاوز الرواية الفرنسية الجديدة مائتي صفحة - ، واسم القصة القصيرة على النص المتفاوت الطول - قد يقتصر على صفحة واحدة أحياناً - لكنه لا يتجاوز الخمسين أو الستين صفحة عادة . وجدير بالملاحظة أن هذه التسميات لم تنظر إلا بعد فترة ساد خلالها الخلط بين القصة ، والرواية ، والقصة القصيرة

سامية أسعد

يحدث بالاشبه لفصائد الشعر في الديوان الواحد . والسؤال الذي يطرح هنا هو : هل يتولى الناشر ترتيب المجموعة ، أم أن الكاتب هو الذي يتولاه ؟ قد يبدو السؤال سادجاً لأول وهلة ، لكنه يرتبط مباشرة «بوجهة النظر» Point de Vue كما يطرحها النقد الجديد . فتدخل الكاتب لترتيب القصص بتسلسل معين ، دلالة . قد يكون هذا التسلسل زمنياً ، وقد يقوم على وحدة البناء . تشابهها ، وأحياناً ، يأتي كيمما اتقى .

يتكون إنتاج سليمان فياض من ست مجموعات : «عطفشان يا صبايا» (القاهرة ، ١٩٦١) ، «وبعدنا الطوفان» (القاهرة دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨) ، «أحزان حريوان» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩) ، «العيون» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٢) ، «زمن الضمت والضياب» (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٤) ، «الصورة والظل» (بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٦) . هذا بالإضافة إلى «أصوات» ، «الرواية القصيرة» كما سماها الكاتب ، التي طبع لأول مرة في بغداد عام ١٩٧٢ . وعمر ذكر دور الشر التي حرمت القارئ العربي سليمان فياض ، إن دل على شيء ، فهو يدل على أن هذا الكاتب كان «الغريب» بالسبة لوطنه الأصغر ، مصر . والغريب اسم أطلقه الكاتب على الشخصية الرئيسية في إحدى قصص «وبعدنا الطوفان» ، كما أنه جعل الحكمة التي ابتدأت رعبها في نبي الطفل «بدي لعظته أمه في جناح استقبال النساء» تطلق ذات الاسم - «غريب» - على الوليد المرحوس .

والمكان في القصة القصيرة له أهمية خاصة ، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء ، لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث . ومن ثم ، ينحصر على الكاتب أن يحسن اختياره ، وأن يصفه بإيجاز بفقر الإمكانيات ، وأن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل . هكذا يصف سليمان فياض - وسوف نطبق الدراسة النظرية في هذا المقال على أعمال سليمان فياض القصصية - المشفى الذي يقع فيه «جناح استقبال النساء» :

«كان المشفى غارقاً في الظلام .. وبات من المصير أن يخرق أحد ، من غير أهله ، طرقات حديقته الكبيرة المترجعة ، دون أن يضل طريقه . وكانت تحيط بمناحي المشفى العديدة ، مصابيح كهربية متناثرة ، لكن ضوءها كان غامقاً في الظلمة الكثيفة ، ولكثرتها لم تعد تهدي سائراً . ومن مجرى البيل الصيق أمام المشفى ، انبعث نفث الضفادع ، فازداد صمت الليل رهبة وسكوناً . بينما كانت النجوم تريق قريباً من هامات الأشجار ، في سماء رمادية مسبعة . وبين آونة وأخرى ، كانت ترقى سيارة ليبة فوق الكوبري الصيق ، ثم تنحدر يساراً ، على الطريق للمعد الخالي ، دون أن تطلق بصيراً واحداً . » («وبعدنا الطوفان» ، مجموعة ، ص ٩١)

ولعل مكان النص أول ما يستلفت النظر في القصة القصيرة فنقد جرت العادة على جمع القصص القصيرة في «مجموعات» - كما

الوحيدة. وحتى هؤلاء كانوا قليلين جداً، فمعظم أولاد البلدة كانوا محبونه، وكانوا يتصايحون فرحاً عندما يرونه: «عم علي»: «جئت يا عم علي»، قل لنا حكاية يا عم علي. وكان هو يصرب يده في جيبه، ويخرج ألواناً من الكرملة، ويوزعها عليهم، واحدة واحدة، مداعباً: «الأعرج»، في «عطشان يا صبايا»، ص ١٤٠.

وكثيراً ما يعمد سليمان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد Sequences - يحمل كل منها رقماً. وغالباً ما يعمد تقسيم الأرقام تطوراً في القصة، أي كان نوعه. وهنا، نلجس إلى أي مدى استطاع الكاتب أن يحمل من القصة القصيرة، على اختلاف أطوالها، رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد، ولا تخلو مع ذلك من إحدى دعائم القصة القصيرة، ألا وهي النهاية المفاجئة وعنصر التشويق. ويجدير بالذكر أن النهاية عند سليمان فياض ليست مفاجئة، بمعنى أنها تنمطية لتطور الأحداث والشخصيات.

قصة «وبعدنا الطوفان» تتكون من عشرين مشهداً:

وصف لدار «علي»، وحوار بين علي وزوجته يتضح منه أن الزوجين فقيران لا يمدان حقاً للطعام الذي يقوم بأود أولادها. يخرج علي إلى الحارة.

حرص للصدقة التي تربط بين علي ومنسى، ويحل هذا الأخير مشكلة صديقه ليوم واحد بإرساله طعاماً إلى داره، ثم يوصي إلى علي بالذهاب إلى أخته عليوة المراه.

حاول علي أن يفترس ربع جنيه من عليوة، لكن عبثاً يحاول. يصرف علي بعد أن يقول لعليوة: «لولا أن منسى صديقي، لولا أنه أعور، لأحرقت لك ذكائتك هذه، بكل ما فيها من جارة». («وبعدنا الطوفان»، ص ١١).

زوجة علي، سميرة، على علاقة بممدوح ابن الحاج عليوة. بممدوح أن يستغل حاجتها هي وزوجها إلى المال لإطعام أطفالها. تقاوم سميرة، وتكلف ممدوح بإبلاغ زوجها أن الفطور ينتظره ليصاح عن وضع علي في القرية:

«فكر علي أن شباب القرية يريدونه الآن، ليضحك معهم ويتأكد لديه الساعه أنهم يريدونه دائماً يسلمهم، وأهم سيحبون داخل عيوسهم، لو أنه طلب من أحدهم قرصاً» («وبعدنا الطوفان»، ص ١٥).

يدخل الشيخ ببول الذي يسكن للقابر ويكنى بالمليح بدلاً من القرش، ويستجند بعل كلاً طارده الأولاد وهم يسمون:

«... ياخال علي... ياخال علي...»

وصاح علي غنم، كعادته، دون أن يبرح مكانه:

«جاي يا ولد.. جاي». («وبعدنا الطوفان» ص ١٨).

يُكلف علي بقتل شوال أرز، وفرح للأمر، أملاً في الرزق. انتهى علي من المهمة التي كلف بها، وفي طريق عودته، يشم رائحة رماد:

في مجموعة «عطشان يا صبايا»، التسلسل الزمني، فيما عدا قصة «النداهة» (١٩٥٨) التي كان من المفروض أن تسبق قصة «عطشان يا صبايا» (١٩٥٩). وفي مجموعة «وبعدنا الطوفان»، قدمت قصة - رمياً - على أخرى، إذ كان من المفروض أن تسبق «جناح استقبال النساء» (١٩٦٣) «الغريب» (١٩٦٤). أما قصص «أحزان حزينان»، فتجتمع بينها وحدة الموضوع، وكما هو واضح من العنوان، ينمكس على هذه المجموعة ظل النكسة وآثارها. ولا شك أن تشابه المعركة - القرن والظل - هو الذي جمع بين قصتي «القرين» و«الصورة والظل»، وإن صفت المجموعة أيضاً «الفلاح الفصيح»، حيث ينمكس الماضي على الحاضر، على المستوى الزمني.

ومما يتفق بتسلسل القصص في المجموعة الواحدة، نلاحظ أن قصة عنوان المجموعة قد حلت بطريقة قصصية إلى حد ما، في حالة عدم تدخل الكاتب. فلقد جرت العادة على إطلاق اسم أول قصة على المجموعة. لكن، من الصعب أن نتصور أن الكاتب لا يتدخل في الأمر. وتدخله لافتتاح المجموعة بقصة معينة يعني - أولاً - أنه يفرد هذه القصة مكانة خاصة، وثانياً - أنه يجعلها توجه المجموعة، ومن ثم القارئ، وجهة معينة. بعبارة أخرى، القصة الافتتاحية تعطي نغمة المجموعة، سواء كانت ملأوية، أم كوميدية، أم واقعية، الخ.

وإذا رجعنا إلى مجموعات سليمان فياض الستة، وجدنا أن الأولى «عطشان يا صبايا» والثانية «وبعدنا الطوفان» تهيمنان للقاعدة العامة. لكن المجموعة الثالثة «أحزان حزينان» - والرابعة «الصورة والظل» - والخامسة «القرين» - لا تبدأ بالقصة التي تحمل عنوانها. أما المجموعة السادسة، «زمن السميت والصباب»، فتحمل عنواناً يجمع بين عنوان قصتين: «الصوت والسميت»، و«الصباب». لا شك أن تقسيم كل هذا عند الكاتب نفسه، لكن الناقد لا يسهه إلا أن يرجع أن الكاتب أراد أن يبرز هذه القصة أو تلك، وأراد من خلالها أن يسير القارئ معه في وجهة معينة، من خلال منظوره هو. وبمجرد اختيار كلمات مثل «السميت»، و«الصباب»، «الأحزان»، «زمن»، «حزينان»، يسير بنا - نحن القراء - في طريق الألم، والفنهر، والخزعة، الخ...

يتنظم نص القصة القصيرة بطرق متنوعة لها دلالات. وتوزيعه على الصفحة الواحدة وبين الصفحات لا يتصل بحال من الأحوال عن مصيرون القصة وبنائها ذاته.

أحياناً، يتكون النص من وحدة لا يفصل بين مكوناتها أي شيء سوى الانتقال من فقرة إلى أخرى - مثال ذلك «الصوت والسميت» -، وأحياناً يتكون النص من وحدات بينها فاصل، مثلاً في «الإنسان والأرض والموت». والفاصل هنا لا يتخلو من للمنى؛ فهو يدل على تطور الحدث، أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، أو تغيير المكان، الخ... ونلاحظ أن العودة إلى الزمان الماضي أو التطلع إلى المستقبل نص يضعه الكاتب أحياناً بين قوسين يميزه بها عنده:

«مذمتين، عندما كانت ماله الجبي سليمة، كان يهاجم أولاد الحرام الذين يحاولون ضربه شارعاً عكازه، وهو يحمل على ساقه



الأخر ، في مكان واحد ، مكان نص القصة ، وتعالج موضوعاً واحداً . الصراع بين الإنسان وقرينه صراع يقف بالإنسان دائماً على شفا الماوية ، هاربة للحون . ولعل بناء القصة ، المعقد إلى حد ما ، هو الذي جعل الكاتب يبعد إلى تقديم كل مشهد بمحطة تلخصه وتوضحه . من الناحية الظاهرية ، يكاد يكون كل مشهد وحدة مستقلة . وإن كان الراوى يظل شخصاً واحداً يستحضر ضمير المتكلم :

«أليس له ، وبسببه ، أفعة ، بعد أفعة ، تعلمت كيف أصعبها واحداً بعد آخر ، أنسجها في ثاية ، وأرتديها في ذات الثانية ، وأضربها قناعاً بعد قناع ، حسب الظروف ، ثم أفاجأها تسقط كلية ، حين يشرود على ، ويعصب ، مدحياً أن غضبه لأجل وحدي ، مظهر الخجل مني ، وقد صرنا وحيدين ، فيسقط القناع ويتلاشى ، وتصبح كل الأقعة الأخرى ، إما واسعة ، وإما ضيقة ، كالأحذار ، والخجل ، فأصقب بنصي ، وبه ، لأنني تهاويت أمامه ، واستسلمت له كطفل .

طفل ؟ من الطفل فينا ؟ أنا ؟ أم هو ؟ بل من الآخر فينا بالنسبة للآخر ؟ ويموت عوته ؟ أبنا الأصل وأبنا الصورة والصدى والظل ؟ من يأكل ويشرب ، وينام ويصحو ، ويقرأ ويكتب ، ويتزوج ويسحب . أم من يستفيد من ذلك كله ، ويحظى بأبناء آخرين وأحفاد ، بمصر ، بل بخيتي ، ووفرعي في المطب ، لأجل الكارثة الكارثة وجود ذلك الآخر تسمر ، وتتضاعف ؟ ( الصورة والظل ) ص ٦٤ .

إذن ، يتحدث الراوى أحياناً عن تجربته الشخصية مع قرينه . لكنه يتحدث أيضاً عن تجارب أشخاص آخرين مرهم وانتهى بهم الأمر ، في أغلب الأحيان إلى الجوى . أى أن الدات هنا ، ذات الراوى - البطل ، الداخلية ، ودات الآخرين الخارجية . والمكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور ، والداخل والخارج . والفصل بين المشاهد التي تروى التجربة الذاتية والمشاهد التي تروى تجربة الآخرين انعكاس شكل واضح للحد الفاصل بين الداخل والخارج وفيها عدا هذه الملحوظات الغائرة الخاصة بمكان النص ، نشير إلى أهمية هذه القصة التي تستحق أن نقرأ لها دراسة دقيقة متعمقة - ودراسة المكان دراسة تعتمد على التحليل النصي واحدة للغاية - ، نظراً للفكرة التي بنيت عليها ، والطريقة التي عالجهها بها الكاتب ، في شكل وأسلوب مبتكرين .

وي «الملاح المصباح» ، نجد نصين متتابعين يعصل بينهما فارق رمي قدره أربعة آلاف عام ، ويميز الكاتب هذا الفارق بالمروانين بلدين أعطاهما للنصين ، فالصوان الأول هو (١) قبل أربعة آلاف عام ، والصوان الثاني (ب) بعد أربعة آلاف عام . لكن الفاصل الزمني يربط بين النصين ، ويدل على الاستمرارية ، لاستمرارية العظم وطلب العدالة والعدل بها . وقد عهد الكاتب إلى تكتيك قريب من ذلك الذي تتسم به المحاكاة النكفية Parodie ، حيث لا يفهم النص الساخر إلا بالرجوع إلى النص الأصل . والقصة الأولى تدور أحداثها في مصر الفرعونية أشبه باستشهاد طوبل للقصة الثاية التي تدور في مصر الحديثة ، لا سيما أن الكاتب يشير إلى أن صاحبها شخص آخر ، جوستاف لوفتر . وهنا ، يرتبط الزمان بمكان ، ولا تفهم القصة الحديثة وتكتسب معناها الحقيقي إلا من خلال القصة الأولى التي تعالج نفس التهمة في نفس المكان

ونفس الإطار الجغرافي : مصر . وهكذا يصبح معنى العنوان الذي يبرر العلاقة بين «الصورة والظل» ، إذ يصبح الملاح المصباح الذي يعيش في القرن العشرين ظلاً لسله الذي عاش من قبل ، وتعكس القصة - الظل ماجاء في القصة - الصورة بنسب الترتيب والتسلسل للأحداث ، مع تعبير طفيف في أسماء الشخصيات ، وبعض التفاصيل . وإذا دققنا النظر في المجموعة ، وجعلناها تحتل مكاناً متميزاً في إنتاج سليمان فياض ، صوابها يبرر فكرة الانعكاس reflex ، والازدواجية dualité في القصص الثلاثة التي تتكون منها ، فالقرين أصل - أم صورة ؟ - لكل منا ، والقصة التي يلعب دور البطولة فيها ، إلى جانب البطل الأصلي ، تعكس الصراع بين طرفين متراطبين ، إلى أقصى حد ، صراعاً داخلياً مكانه ومسرحه النفس البشرية . في حين يجتني الصراع الداخلي في «الملاح المصباح» ، وتصبح العلاقة بين الصورة والظل علاقة خارجية ، شكلية ، مع الإبقاء على الترابط من خلال التشابه

بعد حديثنا عن مكان القصة في المجموعة ، وعنايتها ، ونقشاتها ، وعلاقة كل هذا بالنية ، والقارئ ، لننتقل إلى مكان آخر ، مكان القصة القصيرة في حد ذاتها .

القصة القصيرة لون من ألوان الفن الروائي . ويتميز هذا الأخير بذكر أماكن خيالية ، حتى لو كان الكاتب واقعياً - فلوبيير في «مدام بوفاري» مثلاً - ، أو حتى طبعياً - إميل زولا في «جيرمينال» مثلاً - والقارئ هو الذي يتخيل هذه الأماكن ، وينبأ كيفها شاء ، ويحاول أن يقارنها بظك التي يعرفها في الحياة والواقع . أى أن مسرح أحداث الرواية أو القصة القصيرة هو خيال القارئ فحسب . في حين يحتاج الفن المسرحي إلى تجسيد المكان على الخشبة . ولابد من ذلك التجسيد لكي تصبح المسرحية مسرحاً ومخرج إلى حيز الوجود . ولقد قيل في هذا الصدد أن خشبة المسرح فراغ يجب أن يملأ بالديكور والممثلين ، والإكسسوارات ، على اختلاف أنواعها . ويحد هذا التجسيد من خيال المتفرج بتحديد مكان الأحداث .

لذا ، يتضح للقاص بحرية تفوق تلك التي يتمتع بها الكاتب المسرحي . فهو «حرة في اختيار المكان أو الأماكن التي ينطلق منها خيال القارئ . وإذا كتب القصة القصيرة ، وجب عليه ، مع تركيزه للحدث ، «تركيز» المكان ، إذا جاز القول ، حيث أن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالباً ما تكون سريعة موجزة . ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل .

مكان القصة القصيرة ، إذن ، مكان خيالي يتخذ أشكالاً عدة . وهو على علاقة وثيقة بالشخصيات التي تزده وتسكنه . والعلامات التي يحملها تلك على الشخصية ، سماتها ومهنتها واثباتها الاجتماعية ، وسلوكها ، الخ ..

لنأينا ، يمكن تحديد موقع ذلك المكان جغرافياً . فالقرية التي تعتبر المكان الغالب في قصص سليمان فياض قرية «مصرية» . والنص يحمل من العلامات ما يساعد القارئ على تحديد موقعها في مصر ، في

وكما يجيل كتاب القصة القصيرة إلى تحديد أو إضفاء «طابع محلي»  
 locale Coulam على حد قول الرومانسيين الفرنسيين ، عليه ، يميلون  
 أيضاً إلى حذف كل ما يمكن أن يحدد المكان . ولقد حدد سيان فياض  
 إلى ذلك في قصته «هل الحدود» ، التي تستحق الوقوف عندها قليلاً .  
 فأحداث هذه القصة تدور عند الحد الفاصل بين مكانين لا تعرف عنها  
 إلا أنها يقعان في بلدين متعادين . وعند الحدود ، وقف الحارسان  
 الجنوبي والشمالي ، وأخذ كل منهما ينظر إلى بلد الآخر : «في الجنوب ،  
 كان هناك جبل عرطوطي أجرد ، يرتفع حالياً ... وكانت تلال جيرية  
 وصخور حجرية ورمال صفراء . وكان جبل من الحجر الوردي ، بدت  
 في مواضع كثيرة منه عجوات تسطع حمرة الحلاية تحت اشمس . وفي  
 الشمال . كان هناك تل بازلق واطئ ناحية الغرب ، وأرض حمراء  
 مترامية تكسوها الحشائش والأشواك . وكانت هضبة عالية تنتثر في  
 واديها أشجار عديدة ، ويبحث من «حينها صوت لا يتوقف»  
 (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٠ - ١٠١) . وعبر الحدود يبدأ حوار  
 إنساني بين الشمال والجنوب المتعادين ، وتنشأ بين الحارسين صداقة تصل  
 بين الطرفين المتواجهين عند الأسلاك الشائكة . ويحاول كل منهما معرفة  
 الآخر ، الإنسان . وتعلم كل منهما بالعيش في بلد الآخر . فالحارس  
 الجنوبي يقول : «وددت طول عسري أن أعيش في بلادها مياه  
 وأشجار» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٣) ، في حين يقول الحارس  
 الشمالي : «أنا ملكت الحياة بين المياه والأشجار . إنني أحب حياة  
 الجبال ، وخاصة هذا الجبل الأحمر» (عطشان يا صبايا ، ص  
 ١٠٤) وترشدنا بعض العلامات إلى تحديد مكان هذين البلدين ، فأحد  
 الحارسين يلبس «بمريه» في حين يلبس الآخر «لبدة مزركشة» ، لكن  
 يتغير إطلاق اسم معنى كل أي منهما . ويبدأ الحارسان في التفكير في  
 احتياز الحدود ، رغم الأوامر العسكرية ، عندما يقول الحارس الشمالي :  
 «هل يمكن أن نحبزوا الشمس عنا بهذه الأسلاك» ، فيصبح عندما ليل  
 وعندكم نهار؟» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٨) ، ويرد عليه  
 الحارس الجنوبي قائلاً : «هل تستطيعون منع حصارينا وحماننا من التزهة  
 في جبالكم عند المصير؟» (عطشان يا صبايا ، ص ١٠٩) . لكن  
 الانتقال بين البلدين محرم على الحارسين ، وإن كان مباحاً لنظيمة  
 ومأمية . ولو حاولت أنت أو أي واحد من بلادكم أن يعبر هذه  
 الأسلاك ، سوف نقتله ، أو نودعه السجن» (عطشان يا صبايا ،  
 ص ١٠٩) . وتبقى كليهما فكرة بينهما : «ماذا لو عبرت الأسلاك ،  
 وجلست معاً ، تصور ، حراس حدود دولتين يهرقان قوانين الحدود  
 ويتحدثان مع بعضهما ، ويأكلان ، تصور ذلك» . (عطشان  
 يا صبايا ، ص ١٠٩ - ١١١) . وهنا ، لا يسع القارئ إلا أن يذكر  
 أوفيفوس ودخوله مملكة الموتى ، والباب الأربعين الذي يحرم دخوله على  
 البطل أو الطلة في الأساطير والقصص الشعبية ، وسأل وليم - في  
 مسرحية آرتور آدموف «عابروا الحدود» - البلدين بموتان عند الحدود  
 وهما يحاولان الحرب من الرأسمالية الأمريكية ويطامها الفاسد ، مع  
 تصور الحد الفاصل بين مكانين ، إذ كان محرم ، لابد وأن يعاقب . وهو  
 يعاقب دائماً ، عند سلطان عياض ، بالموت . وفي النهاية ، يحصل  
 الحارسان أن يقتل أحدهما الآخر بدلاً من أن يقتلها الآخرون . ويحاكي



«النداهة» ، نجد إشارة إلى انسانية ، والبيئة التي تتركها بمكيا  
 جينات من التين المخلوط بالقول ، وشجرة السنط ، وأحواض الأرز ،  
 وشجرة التوت ، والقنوات ، وبخصوصاً «النداهة» التي يرميها كثيرون  
 من سكان القرى في بلادنا ، أما بيت مكاوي ضحية «النداهة» ،  
 بصمه الكاتب بقوله : «ودارت عيناه في القلعة . كانت جدرانها مغطاة  
 بالطين ، وكان يتصاعد فوق الفرن دخان القنبه كشريط تتأرجح هابته  
 مع سمة غير منظورة .. وأصوت لأصوات اللجج والحمام والديوك ..»  
 (عطشان يا صبايا ، ص ٣٩) . لكن هذه القرية التي يتعرف عليها  
 القارئ المصري بفضل العلامات التي ضمنها الكاتب النص ، تتعد  
 مصرينها كلما تطور الحدث ، وترقى إلى مستوى عالمية ، ولا ترتبط  
 بمكان معين .



النص حركة الانتقال من أحد المكانين إلى الآخر ، « ويسمى طوال القصة الحد الفاصل بينهما . فالجمل موزعة على الورقة البيضاء توزيعاً ثنائياً متساوياً : جملة أو رد أو قرة عن الحارس الجنوبي وبلده ، وجملة أو رد أو قرة عن الحارس الشمالى . وكما يتلاحم الحارسان في صداقة إنسانية رائعة ، عبر الحدود ، يتلاحم النص في الأجزاء التي يجرى فيها الحوار ، ويصبح العمود ، والمصنوع ، والشكل وحدة متماسكة متجانسة العناصر متقنة البناء .

وسواء تحدد المكان أو أصبح لا مكان ، نراه يتسع تارة ، ويضيق تارة ، ويهتج تارة ، ويطلق تارة . وهناك من التفاد ، أمثال جاستون باشلار ، من تحدث عن جدلية المطلق والمفتوح . وعن اتساع المكان إلى أقصى حد أو اختصاره على جسم الإنسان . ولكل هذا معناه الرمزي المستمد من افعال الإنسانى . فكما كان المكان ضيقاً مطلقاً ، ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن ، والموت ، والفقر ، والموت . وكما اتسع وانفتح ، كان رمزاً للحرية ، والحياة ، والانطلاق . وعاليا ما توجد علاقة بين ضيق المكان وعلاقته ، وامتدحه واتساعه .

وأبعاد المكان في قصص سليمان فياض متباينة الشكل والمضمون ، وإذا استثنينا المكان الأكبر المتمثل في الوطن والأرض ، ككل ، رأينا أن أحداث هذه القصص غالباً ما تدور في القرية ، التي تختلف ، من حيث الحجم وعمق الحياة ، من المدينة . فالقرية ، وإن كانت مكاناً مفتوحاً ، متعلقة على نفسها ، على سكانها ، على عاداتها الراسخة ، على كثر لظلماتها الداخلية التي تدور ، في أغلب الأحيان ، حول « الأرض » . ولزيد من الوضوح ، نتوقف عند قصة « يهوذا والجوز والفصح » ، حيث يلعب المكان دور البطل .

في إحدى القرى ، تسكن نبوة ، الأرملة التي تملك غداً وبقرة ، ويريد أن يتزوجها رجال القرية - ومن بينهم الحاج محمد - طمعاً بما تملك . « عندما مات [زوجها] ، أصبح هم كل رجل في البلدة أن يتزوجى ، يتزوجى من أجل الغدا والبقرة . حتى المتزوجون منهم يارشاد ، حتى الذين يملكون أفدنة عديدة . حتى أنت » (عطشان يا صبايا ، ص ٧٩) ، ويريد رشاد ، الذي برغم أنه يحبها ، أن تكتب له الغدا الذي تملكه « بيع وشراء » لكي يتزوجها ، لكن ، نبوة ترفض ، لأن لها ابناً لا تريد له أن يكون « أجبياً » : « افهمنى يارشاد . عندما يكبر ، ويتزوج عندما نموت أنا وأنت . هل يصبح أخوه منك يملك أرضاً ، وهو لا يملك شيئاً .. لا يملك أبداً ؟ » (عطشان يا صبايا ، ص ٧٨ - ٧٩) ، فاملاح يحلم بامتلاك الأرض . ومن ثم ، يصبح المكان الأمل ، والرغبة التي يدور من أجلها الصراع بين الشخصيات . وطرقا الصراع - هنا - وجلان : رشاد والحاج محمد ، من ناحية ، وامرأة ، نبوة ، من ناحية أخرى . والمرأة في القرية تحتل مكاناً ثانوياً بالنسبة للرجل ، وأوشكت نبوة أن تنسى أنها « امرأة » : « إني أزرع الأرض منذ عامين وحدي ، والكل يعرف أنني أصك المرات يدي وأحمل الحمار ، وأعنى البقرة في الساقية » (عطشان يا صبايا ، ص ٨١) . ويصير تمسكها بأرضها نوحاً من الثورة على تقاليد القرية ،

ورجالها ، واختلالاً للتوازن . لذا ، يعيد الكاتب هذا التوازن إلى ما كان عليه من قبل . والملاحظة التي يختارها هي تلك التي يحرق فيها الحاج محمد رزق نبوة ، فتقرر هي أن تنتقم .

« فقامت ، وتناولت علة الكبريت ، وطلت خرقه بالبتول ، وخافتت من ضوء الصباح ، وضعت الباب . كان الحرن مليئاً بمحصول القمح ، ينظر الدارس ... وتطلعت نبوة حوالها ، ثم وصفت الخرقه في أكبر كومة ، وأشعلت حود ثياب في الخرقه . وأسمرت عائلة محفاء شاطئاً للمصرف الصغير ، وانحدرت في طرقات القرية » (عطشان يا صبايا ، ص ٨٦) .

الأرض - إذن - هي موضع الصراع ، والصراع نفسه يدور عليها ، وينتهى أيضاً عليها ، مادامت نبوة تقتل وسط الحقول ، بينما اختبأ رشاد الذي باعها للحاج محمد بين عيدان الذرة ، وتموت نبوة بسبب الغدا - وإن كانت هناك أسباب أخرى - وهي تقول لقاتلها : « دخل أرضي . خط للغدا . للغدا والبقرة . سأدفع ثمن لحمك . ابني أمين ارحمنى ! » (عطشان يا صبايا ، ص ٩٥) لقد حاولت نبوة الخروج من تقاليد القرية ، كما حاولت أن « تخرج » من بيتها ، حيث مكانها الطبيعي ، وتقوم بدور غير ذلك الذي جعلته لها القرية . لكن خروجها جزأه الموت . والموت هنا ، على عكس ما يحدث في القبر المطلق الأصم ، يأتي في مكان مفتوح ، وسط الطبيعة ، ومن ثم يتحول المضمون الرمزي للمكان . وإذا رجعنا للعمود ، وهو مدخل إلى القصة . وجدنا للمكان الذي تدور فيه أحداث القصة بعداً تاريخياً ، بل أسطورياً . فذكر اسم يهوذا وكلمة الفصحى يعود إلى زمن المسيح ، ومكان آخر يوسع دائرة المكان إلى أبعد مدى ، ويرق بالقصة من المحلة إلى العالمية

وفي قصة « عطشان يا صبايا » ، نجد عنواناً يعبر عن مدن مصر وهو القرية المصرية ، مرة أخرى . مادام الجميع يعرفون أن هذه العبارة مطلع أغنية شعبية مصرية . والعنوان هنا يبرز المصريين الذين تعتمد عليها القصة ، وهما العطش وصفر السن . لكن أبعاد القرية تنفص على مستوى الواقع ، ويصبح البطل البيت الكبير ، بيت العائلة المهجور ، محور القصة خلافاً بين الأب ، الحاج علي ، وابنه الشيخ عبد العال حول بيع بيت العائلة وعلمه ، إذ يريد الابن يبيع لأنه حليان سحالي .. وصغار أرض ... وتعاين . البيت يخوف أهالي الخارة .. والناس يقولوا إن سكانه حفاريت وأرواح .. والعيال والنسوان .. يحاور بظلموا من الخارة ... ويحافظوا يدخلوها بعد العشاء ، والناس قالوا لي أكلتكم عشاين تهد ... وأكثر من واحد منهم قالوا لي إيه مستعدين يشتره » (عطشان يا صبايا ، ص ١٦) . لكن البيت يمثل بالنسبة للأب شيئاً آخر ، إن العلاقة بينها قديمة وثيقة . هل لأن تحته كنزاً « البيت ده تحته كنز » . فيعبر البيت ده حيثص لنا ولأولادنا لما الأوان يؤون » (عطشان يا صبايا ، ص ١٧) « أول قاس حترزل على طوبة في البيت ده حتكون على رقبتي أنا ... وبقوا تعالوا هدوه » (عطشان يا صبايا ، ص ١٧) وينتهي الخلاف ، محور القصة ، بانتصار الأب ، ويبقى البيت واقعاً .

هذا على مستوى الواقع . أما على مستوى الرمز ، فجميل سليمان  
 فياض هذا المكان أجمل المعاني وأبقاها ، مستوحياً الخيال والتقصص  
 الشعبي ، بل الأسطورة . فيث العائلة هنا أكثر ، كما قال المغربي الذي  
 جاء إلى قرية «س» ذات يوم : «في اليوم ده نزل البلد واحد مغربي ...  
 لايس اسود في اسود ... حتى عمته كانت سودة . . ووش اسود من  
 البيل المتكر وعيبه في رأسه كانت بتطلع زى خصوص النار  
 (عطشان يا صبايا ، ص ٢٠) ويؤكد هذا البعد الأسطوري السياق  
 ذاته : قصة البيت يروها الأب لحفيده القريب إلى وجدانه وقلبه . هذا  
 الأكثر ليس مادياً . وإنما معنى مجرد فهو الخير الذي سيم البلدة كلها :  
 «أنت هتدك كتر... كتر بجلى العالم ده كله ... ياكل ويشرب زى  
 البشوات . الكتر ده في بيتك .» (عطشان يا صبايا ، ص ٢٠) . وكما  
 يحدث في الحواشيت وألف ليلة وليلة ، يؤون أوام فتح المكثر ، بواسطة  
 المغربي والصبيبة ابنة جد جد الحاج على ولقد اختيرت الصبيبة لأنها عنراء  
 طاهرة لم تمسها الأيدي ولم يصبها الدنس : «الكتر ده مش حيفتحة إلا  
 واحدة من دمك . . واحدة ماشعش الدنيا ، ولا حمرت رجالة ...  
 ولا حاصت مرة ... والواحدة دى بتك الل من حمك ودمك .. وأنا  
 حافض الكتر أنا وبتك ... لأن الأوام آن ... ودارت دورة الزمان ...  
 واسم هيتك وبتك مكتوب في النوح ...» (عطشان يا صبايا ، ص  
 ٢٠) وكما يحدث في القصة الشعبية ، يضع المغربي لتحقيق كل هذا شرطاً  
 يكاد يكون مستحيلاً : الشرط أن يشتري الأب «كل الأراضي ...  
 وتغلبها كلها ملك البلد ... وكل الناس فاكل فيها وتشرب وتمش في  
 التبات والنبات ... ويحلفوا صبيان وبنات» (عطشان يا صبايا ، ص ٢١)

وبما كان الحاج على في حالة نصف واحة ، أى وهو في حالة  
 بين الحلم واليقظة ، رأى بعيني خياله الشرط يتحقق والخير يعم القرية  
 كلها ، في لحظة مصطفاة . لقد رأى :

«جموعاً حاشدة ، وسعتها جميعاً ساحة البيت المهجور ، فبقدره  
 السحر وحدها ، أصبحت ساحة البيت المهجور في مثل ساحة القرية  
 حمارعها كلها . كانت تنتظر أن تنشق الأرض . وكانت الصبيبة والمغربي  
 يقفان وسط الجميع الحاشد . وكانت الصبيبة تلبس ثياباً بيضاء . حتى  
 جلدها كان ابيض كالشمع ... كان الجميع في حالة وجل : الأتاس  
 مبهورة ، الرغبات كلها ماتت ، القلوب كلها منصغطة تحت ثقل هائل  
 تنظر لحظة الفرج . كأن أم العالم تلد في تلك اللحظة ، والكل ينتظر  
 وليدها يطل على الدنيا بوجه جديد ... وضأة انشقت الأرض .. وبان  
 سلم من الرحام رائع الصع لم تر مثله عيان . وصاح الكل صيحة  
 واحدة . وراحت الصبيبة البيضاء تنهل السلم بحطوات ثالثة كالملكة  
 الصميرة في لباسها الأبيض الخلو ، وتعيب ثم تختبئ تحت الأرض ...  
 كان عليها أن تصعد عتبة من الكور ، حنة واحدة ، وبعدما يصبح  
 «الكتر مباحاً للقرية كلها ، لكل من يشاء أن يهبط إلى الأرض ، ولكن  
 الصبيبة طابت عينها ، ولم تخش أن ترى كل هذه الكور ، فراحت  
 تجري هنا وهناك ، تلمس بأصابعها المرتجفة وتخلق عبيدا المبهوتين في

قناطر من اللائق والبواقيت ، وأنجار اللاس ، ولم يشمل جسدها كل  
 هذه القرحة التي تعانها ، فاحمرت بشرتها البيضاء ، وشعرت بصدايح  
 خفيف ... ثم نزل عليها الدم ، لقد جاءها الحيف ، وعرفت الدنيا .  
 وعلى سطح الأرض دعر الناس ، وشعروا بأهم يخشون لقد بدأت  
 ساحة الدار تصيق وتصيق ، وانطقت الأرض المفتوحة ، ودرت تحتها  
 الصبيبة المسكينة ، وأحد الناس يتداهون من الحول في فتحة ابياب .  
 وراحوا يتحدثون عن المغربي ، ولكن لم يكن له أثر ما ، وسمعوا صوته في  
 سماء القرية ، يتردد رهيباً مدوياً كأنه يرن في جنبات معد أماس  
 الجدران . «لقد جاءتني الحبيضة ... لقد بقيت هناك أكثر مما ينبغي ...  
 لا تبحثوا عنها . لقد تطفطت ساقها بالدم . . لن تعثروا علي أبداً  
 لن تمش مثلكم ، ولن تموت مثلكم ... سيفتح الكتر مرة ثانية عندما  
 يحين الأوان وينور الزمان ...» (عطشان يا صبايا ، ص ٢٢ - ٢٣)

إذن في الحلم يتبع البيت المهجور ويصبح القرية بمزارعها . وبانتها  
 الحلم ، وابتلاع الأرض للصبيبة ، يعود الحاج على - ونعود معه - إلى  
 واقع السرد . أي أن العلاقة بين البيت والقرية والواقع والحلم ، علاقة  
 «جدلية» . في واقع القصة ، تؤكد أم الصبيبة الموهودة المعنى الرمزي  
 للبيت الذي تحول إلى قبر يسدها كل المناشد ، لأن القبر لا يفتح على  
 الخارج : لقد دفنت المحتاح في الأرض ، بعد أن أقفلت الأبواب من  
 الداخل ، حتى تقب الباب ، سدته بالطين . ولاشك أن الصبيبة الطاهرة  
 التي تهبط إلى القبر ، إلى بطن الأرض ، صورة من أنبيجونا التي دفنت  
 حية مظلماً . ويؤكد الكاتب هذا بقوله إن أحداً لا يعرف إذا كانت حية  
 أم ميتة . هذا البيت إذن وحد بالسعادة ومقبرة مؤقته ، لأن الكتر سيمتدح  
 ثانية عندما يؤون الأوان ، مرة أخرى . لكن البيت للمغربي ظل على صلة  
 بالخارج عن طريق الجسر الخشبي الذي يصل بينه وبين المعاني ، حيث  
 خديجة الشابة التي بلغت الخامسة والعشرين ، ولم يطلب منها أحد  
 بعد . وإذا وصل الجسر بين المكانين - المكان المهجور ، حيث الحية الميتة  
 والمكان الأهل بالسكان ، حيث خديجة - يصل بين امرأتين ، أو بالأحرى  
 بين جسدتيها ، وتلاحظ أن جسد المرأة مكان يرمز ، بكثير من  
 الأحيان ، إلى الأرض فاتنا ، ولقد دلت على ذلك علماء النفس  
 خاصة ، إن جسد الصبيبة ، وكذا جسد خديجة طاهران ، لم يقربها  
 رجل ، لكنها مصطفاة إلى الماء : «عطشان يا صبايا ، هكذا تقول  
 الصبيبة بعد ابتلاع الأرض لها ، وإلى الحب ، تقول خديجة في أغنيها  
 الحزينة :

عطشان يا صبايا      هلوى على السبيل  
 عطشان وقيل في بلادنا      ولله حلالا كبر  
 عطشان يا صبايا      وهيلوى على السبيل

(عطشان يا صبايا ، ص ١٠ - ١١)

وعندما تنفي خديجة ، تصعد إلى سطح البيت وتجلس «عند حافة  
 السطح على طرف الجسر الخشبي الممتد فوق الحارة ، بين بيتها والبيت  
 القديم الخرب» (ص ٩) . والأرض مثل المرأتين عطشى تطلب الماء  
 «أرض قبيحة ، عطشى ، متشفقة ، كل شق فيها تعيب في جوده ساو

رجل ... أعواد حضراء أصبحت خطياً يابساً ... كيزان الدرة والقمح لم نعرف الميلاد أبداً مياه الترع جفت ... آبار عديدة تناثرت في قيعان الترع الناضبة ، لأماء فيها سوى شبر واحد ... حوله ألف قم وألف لسان .. شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالزمل . يحشون عن حبة قمح الدنيا كلها فرد بنصهر به الكل . الكل . وهي الصبية الصغيرة تصرخ تحت كل شق ، وفي قلب كل قاع عطشان بامام » (عطشان يا صبايا .. ص ٥)

هكذا تنقلنا «عطشان يا صبايا» بين الحلم والواقع ، بين البيت المهجور والقرية . بين البيت والمرأة والأرض التي تزرع إليها ، بحركة لشعبيات و أماكن أسطورية يمكن أن يملك ومورها الإنسان ، أياً كان

وعادة ما يرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المشاعر والأحاسيس . بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية ، فهناك أماكن «مهيبة» هي بمثابة المرفأ والملاذ ، أهمها البيت ، بلا شك ، رغم أنه مكان مطلق . وقد يصر هذا إشار الكتاب ، والشعراء خاصة ، لطبيعة . على مر العصور . وهناك أماكن «مكروهة» ، عادة ما تكون مغلقة صعبة ، يشعر فيها الإنسان بالاحتناق ، واليأس في الخ . وأهم هذه الأماكن السحر الذي تتأين صوره ، قد يكون السحر مكاناً للأسر بمعنى الكلمة . وقد يكون سحر النفس البشرية ، أو القبر الذي يكون عادة تحت الأرض ، أو الحجر التي يمكن أن تكون الميلاد ومكان الموت في آن واحد . ولاتبالغ إذا قلنا إن الغالبية العظمى من الأماكن التي تدور فيها أحداث قصص سليمان فياض ، واسعة كانت أم صعبة . مفتوحة كانت أو مغلقة ، ترتبط بمشاعر وقيم سلبية ، ولاسيما لموت والشر ، عن قصة «وبعدنا الطوفان» يعبر في ذكاه طوية باعتباره مكاناً حل فيه الحرام . مادام طوبة يعيش على الرضا . لذا . كان لابد من «د» لكي يظهر من الدس الذي يود مسي أن تظهر منه القرية كلها وفي «الفرز» بموت أبو السعد وأم السعد في عشتها التي تحترق أيضاً وبلاحظ التجاء الكاتب إلى النار ، وهي عنصر مظهر شأنه شأن الداء . هناك نفر ينوب حياة الزوجين : مالمدي يفعلانه عندما يهدمان عشتها بجوار المعهد الديني . ويرحلان أثناء الصيف . لكن الكاتب لا يهمل لنا الداء ، أما القصة في «عطشان يا صبايا» فتتلمها الأرض لأبها «حاصت» وفقدت ظهرها

بعد القرية . وبيت جد . صم أماكن أخرى . في قصة سليمان فياض «كل الملوك عموتون» مكاناً يجتلي الصداقة . متملاً في لوحة الشطرنج التي يرتبط بها لطل . ويظل أسيراً لها إلى أن تقتله . إذا جاز القول ولقد بين اتجاه حديث في التقدير أهمية الأشياء . لا في حياتنا فحسب . وإنما في الأعمال الأدبية أيضاً . وقد ذكر . بين من اهتموا بهذا الجانب . من الكتاب . جورج بيريك G Perce واهتمامه بالأشياء و لوحة الشطرنج مكان محسوس . مرئي يدور فيه أيضاً صراع بين طرفين ، لابد وأن ينتهي إلى خاتمة . أي أنه مسرح قتال بمعنى الكلمة . مادام أننا ننتهي بموت الملك . هكذا نرى أن سليمان فياض يركز على مكان معين في القصة ، لكنه . هنا ، جعله سيقاً إلى حد كبير . وعرف

كيف يختار اللعبة - الشيء الذي يمثل أفضل تمثيل في المكان لعرو مكان الخصم واحتلاله . وكما يبقى على فكرة الصراع - وهي أساسية في القصة القصيرة التي تعتمد على الحدث - يبقى على العلاقة بين المكان والقيمة السلبية . ظوحة الشطرنج تقص على صاحبها ، ونعصى به إلى الموت ، لعدم استطاعته الانسداد عنها .

ويضيق المكان إلى أقصى حد في القصة التي أعطت صوابها للمجموعة المسماة «العيون» هناك ، يقتصر المكان على عين الإنسان ، والعين مكان أساسي يظل منه الإنسان على العالم . لكنها أيضاً تعكس العالم ، وكل ما يتعلق في النفس البشرية ، وكأنها مرآة . أي أب المكان الذي ينقل ما في الداخل إلى الخارج : الحب ، الحقد ، الرغبة ، الإعجاب ، الاشتراز ، الخ ... ولطفاً احتلت مكاناً مرموقاً في كافة المجالات : الدين ، حيث قال تعالى «ومن شر حاسد إذا حسد» واللاشعور الجماعي والمعتقدات الشعبية ، ولقد اختار سليمان فياض اعتقاداً سائداً في مصر . ولاسيما في القرية ، بأن «العين الصغراء» عين شريرة مرتبطة بالحسد . العلاقة بين المكان والشر باقية إذن ، ومعناها ، في قصة «العيون» أن العين مكر للحدس ، تلحق الأذى عن تنظر إليه وينتهي حدثنا عن القصة القصيرة والمكان هنا ، لأن التعمق فيه ، في كافة الاتجاهات ، يحتاج ... إلى مكان .

## المراجع

- Sami - Ali: «L'Espace Imaginaire», Editions Gallimard, 1974.  
Bachelard (Gaston): «La Poétique de l'Espace», P. U. F., 1974.  
Nouvelle Revue de Psychanalyse, «Le Dehors et Le Dedans», Numero 9, Printemps 1974, Gallimard.  
Godenne (Rene), «La Nouvelle Francophone», Paris, P. U. F., 1974.  
Iuscharoff (Michael) «L'Espace et La Nouvelle», Paris, Jove Corti, 1974.  
Charles (Michel) «Rhetorique de La Lecture», Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1977  
Baudrillard (Jean) «Le Systeme des Objets», Denoel - Gonthier, 1968.



# الموباسانية

## في القصّة القصيرة

«إن هدف الفن هو إعطاء صورة حقيقية للحياة»

موباسان<sup>(١)</sup>

يظهر موباسان إلى العالم بعيون مفتوحة شرهة ، ويحاول أن يصف ما يراه ، ولكن نظل عاصية الفنان الحقيقية - في نهاية الأمر - حرية قدرته على الاختيار ، فدوره ليس دور المصور الفوتوغرافي - الذي ينقل الواقع فحسب - فالفنان لابد أن يصفى من فيه كل ما لا يجدم الصورة التي يريد أن يقدمها ذلك ما فعله موباسان ، فاستطاع أن يصل بفن القصّة القصيرة إلى الشكل الكلاسيكي<sup>(٢)</sup>

يحمد فن موباسان القصصى - إذن - على دقة الملاحظة ، لذلك نرى كثيرا من الوصف الدقيق في قصصه وهو يختار نماذج من بين الناس البسطاء في الغالب ، من الملاحين ، والعمال المجهودين ، هؤلاء الذين تشابه أيامهم ، وتكرر وأهم مصادر شخصياته تتبع من ريف نورمانديا ، حيث يروي العامة على المقاهى أقاليم الحرب ، وبنزلون بالحكايات الخرافية المنتشرة في المقاطعة .

وبإنسان موباسان إنسان دائم المقلق ، فزقه أشياء دفينه ، لا تبدو على السطح شخصياته ليست تلك الشخصيات الحادثة المسترخية ، لكنها تحمل في داخلها مبعوضة من المواقف المتنافسة المتأججة . هذا هو موباسان في عالمه القصصى

نادية كامل

- ١ -

غيرها ، فكل لفظة لابد أن تكون موجبة . ولها دورها . فحادثها هو الشأن في الشعر<sup>(٣)</sup>

وعلى الرغم من أن موباسان كان رافعا لعرص آرائه القصة ، إلا أن مقدمته لرواية Pierre et Jean تحتوي الكثير من الأفكار التي آمن بها - فهو يرى أن الواقعية في القصة هي أن نجح في «الإيحاء» بالواقع . ولا يأتي ذلك إلا بالتبع منطقي للصيغ للأحداث ، وليس نقل الأحداث كما هي . يقول موباسان : «إن يحكي كل شيء ، فذلك أمر غير ممكن ؛ لأنه يلزمك عملة كاملة لكي تروي ما يحدث لشخص واحد في يوم واحد ..»<sup>(٤)</sup>

إن مقصة القصيرة - شكل عام - وكما يبدو من صفة «القصر» التي تصف بها - لا يحكمها الطول أو القصر فحسب ، بل تكويها ويقدها ذاته مميزات هي عادة ما تكون من أحداث قليلة حدث مدحجى ، نهاية بلا عذر ، جعل ، مرض قصير الخ . وهي تصور فترة رمسية قصيرة في حياة أبطالها ، ولكنها مدهمة مشحونة بالملاحظات مكثفة . نبيى بإيجاز عن ماضي الشخصية . وتخطط لمستقبلها . وقانون القصة القصيرة هو التركيز والوصوح ، والفن هو ألا نقول إلا ما هو ضرورى وكل هذا ، جعل صفة التركيز أساسية في الموضوع أى في الحادثة وطريقة سردها ، أو في الموقف وطريقته تصويره . ويبلغ التركيز إلى حد أنه لا نستحله لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها . أو يمكن أن يبدل بها

الشخصية تعاني أشد حالات اليأس ، فإن الوصف الدقيق ادهر يسببا يؤسها ، ويجعلنا لا نملك سوى أن نعجب بفن موباسان القصصى . وهكذا تأتي المفارقة العرية : شدة العكس بالواقعية ودقة وصف الواقع ، تعدد الواقع نفسه عن الذهن . وهذا الرأى يحتاج إلى مناقشة حقيقية لأن فنية الوصف لا يمكن أن تمنع التجاوب مع موضوع النص . فالوصف ليس سوى أداة يستعملها الكاتب لتوصيل الصورة التي يقدمها للقارئ .

حقا ، إن موباسان عندما يصف فهو يصف من الخارج دون محاولة الدخول إلى النفس البشرية ، ولكن الحركة تتم تلقائيا من الخارج للدخل : تكني بضع إشارات خارجية ، وبضع لمسات ، حتى يتعرف القارئ على ما يدور داخل الشخصية ، وإن ظل الوصف حياديا دون تدخل من الكاتب ، وهذا مما يحسب لموباسان لا عيب .

ويستمد فن موباسان بالدرجة الأولى على حاسة البصر ، فقد تعلم من فلوريير الذى رماه ، إذ كان صديقا لوالدته ، لور موباسان ، ولم يتدخل عنه أبدا . علمه فلوريير كيف ينظر إلى العالم ، وكيف « يأكل العالم بعبء »<sup>(١٢)</sup> ، وهكذا فعندما ينظر موباسان إلى العالم ، يتدخل العالم في كيانه

« الغابة كلها تحت بصري ، إنها تفضل في كيانى ، تفرقنى ، تسيل في دمائى ، حتى إنى أتصور أنى ألتهما ، ويمتلئ بها داخل ، فأصير أنا نفسى غابة »<sup>(١٣)</sup>

ولكن رؤيته الشمولية هذه لا تجعله ينظر إلى العالم من عل ، ولكنه ينكب عليه بمخاضيه الصغيرة ، فيعطى صورة شديدة الدقة ، لشئ يمكن ألا يبدو لها بالنسبة للقارئ .

ولا يرى موباسان أنه من الضروري أن يكون الشئ الموصوف جميلا أو هائلا ، لكنى يتوجب على الكاتب أن يعنى به ، ولكن من الممكن أن يكون جزئية بسيطة لا تلمت نظر الإنسان العادى ولا تثير اهتمامه . وهنا نذكر خطابا أرسله موباسان إلى أحد أصدقائه يقول فيه : « إن الكاتب الذى يهرى وهو يتحدث عن حصاة ، أو جذع شجرة ، عن طائر أو عن مقعد قديم ، سيكون جديرا بعد ذلك بأن يتصدى للموضوعات الكبرى » .

وكما يرى موباسان في وصف خشونة الملاحين<sup>(١٤)</sup> ، وصفه الممالات ، وبنات الهوى<sup>(١٥)</sup> ، والمفراء والمقهورين ، فقد قدم للقارئ صفحات الطقة الراقية ، ونماعة حياتها ، فهم لا يتمتعون سوى التسليه ولو على حساب كرامة الآخرين<sup>(١٦)</sup> . لقد وصف الطيقة الراقية ، والصالونات الباريسية ، بذات البراعة التي وصف بها طبقة الملاحين ينحى موباسان على الشئ الذى يريد أن يصفه ، وينظر إليه - كما لو كان عجورا يعانى من قصر النظر - ثم يصفه ، متحاشيا الاستطراد والتضاعفات . وكان يؤمن بأنه<sup>(١٧)</sup> : « أيا كان الشئ الذى نريد أن نقوله ، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعل واحد يحرره ، وصفة واحدة تصفه » . وعلى الكاتب أن يجمع من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة ، وعبارات شائعة ، وكثيرا ما كان موباسان

ويعتبر موباسان حرصه لومعين الطبيعيين على العكس « بالحقيقة » أمرا طبيعيا ، ولكن الحقيقة المحرقة تختلف في نظره عن الحقيقة الفنية ، فالواقع يسعد أمام البصر آلاف التفاصيل التي لا جدوى لها فنيا ، ولكن النص احتيار ، وعلى الفنان أن يتقن ، فيعصى عن كل ما لا يعيد موضوعه ، ويبرز بقدرته الفنية ما يخدم الصورة التي يقدمها . فهو ليس بعطينا صورة للحياة ، بل رؤيته الخاصة للواقع كما يراه ، ولذلك تبدو أحياء مشيرة في عين كل قارئ ، إذ لا تتكرر الحياة تحت عين كل كاتب ، بل للأدب الحق رؤيته الخاصة والدائمة

وهكذا تتميز رؤية موباسان عن معاصريه ، فعل العكس من المدرسة الطبيعية - التي تجهد القارئ في تتبع الأحداث بجهد من التفاصيل التي لا جدوى منها - نجد أن قصصه تعطينا الإحساس بالبساطة والوضوح والتوازن . فهو يبدأ - عادة - بعرض المكان : حوش ، سوق ، حديقة ، صالون ، حان .. الخ ، ثم يضع شخصياته في هذه الأماكن ، موضحا بعض اللزمات ما يمثل كل شخصية ، ويصفها عدة كلمات تنبئ عن مكانتها الاجتماعية . كما تنبئ - عادة - عن بعض أعيوب الخلق التي تعبها مثل الخشخ ، أو الخجل ، أو الشر . أو البخل . ويعبى موباسان في قصته فتتسلسل أحداثها ، وقد تحدث بها بعض المفاجآت ، إنى أن تصل إلى نهايتها التي غالبا ما تكون مؤلدة . فالعالم في نظره ليس سوى صحراء جرداء : ونحن جميعا في صحراء ، ما من أحد يفهم أحدا .<sup>(١٨)</sup> وهكذا ، لا يمكن أن يتم أى لقاء حقيق بين البشر . وكثيرا ما يعبر موباسان عن تشاؤمه<sup>(١٩)</sup> بواسطة التهمك - محاكيا في الكاريكاتير - الذى يلجأ إلى التصخيم والتحويل ، فيؤدى في نهاية الأمر إلى خلق صورة مضحكة مبكية للشخصيات .

ويتفرد - م . م . ألبريس<sup>(٢٠)</sup> طريقة موباسان في الكتابة ، محذرا أن الكاتب الذى يود تصوير الواقع إنما يصف للوصف ذاته ، فيفرط في استعمال التعبيرات المتخصصة ، ويفرق صفحاته بالتفاصيل ، وهو العيب الذى كان موباسان يأخذ على معاصريه ، ويحاول - ما أمكن - أن يتجنبه

ويرى رولان بارت أن تأثير فلوريير كان سببا على مجموعة من الأدباء ، منهم موباسان<sup>(٢١)</sup> : « إن حيرقة الأسلوب قد تفرزت نوعا من الكتابة نابعا من فلوريير . ولكنه متفق مع أهداف المدرسة الطبيعية ، ومن الممكن تسمية الكتابة الخاصة بموباسان ورولا ودوديه بالكتابة الواقعية ، ولا يوجد في العالم نوع من الكتابة أكثر تكلفا من هذه الكتابة التي ادهت وصف الطبيعة من قرب » ! ففى رأى رولان بارت أن الاهتمام بالشكل ، والعبارة بالأسلوب قد أفقدت أدب موباسان طبيعته ، فأصبحت حمسه متكلفة ، يبدو فيها العناء المذلول ،<sup>(٢٢)</sup> ويمضى بارت في انتقاده لموباسان فينهم بأن تعبيراته تملئ بالكليشيات والتداعيات<sup>(٢٣)</sup>

إن رؤيته - ماريل ألبريس يوجه الانتقاد نفسه إلى حيرقة موباسان هذه ببارات أخرى ، فيقول : « إن القارئ لا يتجاوب مع موضوعات قصص موباسان ، لأن ما يشد الانتباه في هذه القصص هو فيه الكثرة ، وقدرته لأدب الفناء على الوصف ، فحتى لو كانت



يصح من الإيجاز الذي كان يوصى به أساتذة فلوير ، في البداية ، وكان يميل إلى التردى في التكرار ، كان يقول : « لا نجد جملاً كافية » ، إلا أن فلوير كان دائماً يرد قائلاً : « المحث ومثجد ! » ، فليس الفن في ظره سوى « صبر طويل » ، وعلى الأديب أن يصل عملاً دعوا حتى يصل إلى أسسط وسائل التعبير وأدفعها ، دون التردى في السرد والتكرار . فإذا كان الإيجاز أمراً مطلوباً في العمل الأدبي بشكل عام ، فهو ضرورة أساسية في القصة القصيرة .

مثل موبسان سبع سنوات يتعلم من فلوير ، وفي السنوات السبع هذه تعلم كما يقول (١١) : « أكثر مما كان يمكن أن تعلمه إياه أربعمائة سنة من الخبرة » . ومع هذا حافظ فلوير على احترامه لميول موبسان الشخصية ، وظل مقدرًا لآرائه ، متجنباً له ، قائماً بدور المعلم والأب الروحي ، الذي لا يطلب من تلميذه أن يكون صورة مكررة له . كما أن موبسان ذاته كان يعلم أن التقليد لن يأتي إلا بالصورة المشوهة للأصل الحقيقي . وهكذا كانت له سماته الخاصة التي ميزته عن معاصريه .

إن السمة الأساسية لفن القصة القصيرة عند موبسان ، هي عزله لعمل أو حدث بعينه ، بعيداً عنه الملاحظات الأخرى (١٢) ، وعادة ما يكون العنوان ذاته موجهاً بذلك ، فنقرأه : « مظاهرة بلزيسية » ، « المرأة المبهولة » ، « والعقد » ، « ليلة عيد الميلاد » . الخ . وشعر في قصصه القصيرة ، أن وراء الحدث الذي يرمسه علينا عالماً بأكمله ، وأنه إنما اقتطع الفترة الزمنية التي يحدثنا عنها ، من نسج طويل ، هو حياة الشخصية التي يعيها . فلها ماضٍ ما ، وتنتج بصيغ معينة ، ربما كانت روائية ، أو بسبب أمراض بدنية أو نفسية ، فتتحركها هذه الصفات ، وتكون هي الدافع على تطور الحدث . وهكذا تشعرون خلال الفترة القصيرة التي تصورها لنا القصة ، بثقل الماضي كله على أكتاف هذه الشخصية ، فهي تتحرك وفقاً لرواسب كثيرة لا يقصها علينا موبسان ، ولكنه يشعرنا بها في كل لحظة من لحظات الحدث المتدفق .

وتكاد تكون القصة لدى موبسان هي التطبيق الأمثل لما كان يعلم به فلوير : تأليف كتاب من « لا شيء » ، كتاب ليست له قصة ، أو تكاد قصته أن تكون غير مرئية إذا أمكن ذلك (١٣) . فالحدث بسيط ، خط واحد لا تخرج فيه ولا ازدواج ، يوصلنا الكاتب قبل بداية القصة - بما لم نقرأه - إلى لحظة تصجر : يرى الشخصيات أمامنا بكل ماضيها ، ورواسبها وبيئاتها وتكوينها النفسي والجسدي ، وهي على أهبة الاستعداد للحظة التصجر التي استطاعنا بها (١٤) . لذلك ، فإن أي إبطاء يجعل القصة تتعطل ، فكل كلمة محسوبة لأنها ضرورية . كما أن أي نقصان يعتبر عيباً أيضاً . كل كلمة في قصص موبسان لها مكانها الذي سيأتي شاعر لو لم تكن هذه الكلمة موجودة . إن قصص موبسان القصيرة يصدق عليها قول بودلير عما يجب أن تصف به القصة القصيرة عموماً : « تتمتع بمزايا الإيجار الأبدية ، لذلك فإن تأثيرها يكون أكثر شمولاً » (١٥) .

وتبدو قصص موبسان مثل مسيح متماثل مترايط ، وعادة ما نقرده فكرة وحدة جوهرية هي التي تشكل وحدة القصة القصيرة هي بخلة الكاتب تكسر صورة جمالية أساسية يسج من حولها كل ملايات القصة ، وذلك لا يبين للقارئ العادي (ذلك الذي يقرأ القصة من

أجل السلية من أجل الخشونة) ، إلا في القراءة الثانية ، حين يبدأ في جمع كل الإيماءات الصغيرة . التي تصع في النهاية فنية القصة الموبسانية القصيرة

وجعل البداية عند موبسان ذات أهمية خاصة ، فهي تصع الأشياء في مصابها .

- « ضربات وجروح صيت الموت » (١٦) .
- « دخلت الموكزة وودون مثل كرة حطمت الزجاج ، وبدأت في الضحك قبل أن تبدأ في الحديث . أعذت تضحك حتى البكاء . ثلاثة لصديقتها إياها عذت المركز كي تنظم منه ، لأنه أصبح ساذجاً وغبورا أكثر مما يجب » (١٧) .

منذ الجملة الأولى نتعرف على ظروف القصة ، وعلى الشخصية المحورية ، وميولها ومكانتها الاجتماعية ، وربما على خصائصها وحبوب الأساسية أيضاً . ونعنى القصة هكذا بتوازنها كلها : كل كلمة ، وكل جملة في مكانها المطلوب تماماً حتى يتم إحداث الأثر المنشود ، وكل ذلك من أجل لحظة النهاية ، التي تبدو القصة الموبسانية كلها وكأنها تحصر لها .

وعادة ما يكون الهدف من نهاية القصة - هذه - إحداث صدمة للقارئ ، بعد الانتهاء من قراءة قصة قصيرة لموبسان لا يشعر القارئ أنه في الحالة النفسية ذاتها ، التي كان عليها قبل قراءتها . لقد تغير شيء ما بداخله : هزته مفاجأة موجزة لنهاية القصة ، (١٨) أو حدث ما لم يكن في الحسبان (١٩) ، أو يصع جعل جافة شديدة القوة . (٢٠) يقول لبيال في تحليله لتطور الحدث في القصة الموبسانية ، حتى يصل إلى فته الحادة في النهاية : (٢١) « ورغم تعاليم فلوير ، فإن قصة موبسان لها شكل الحرم » .

والقصة لدى موبسان - في الغالب - تحكى على لسان الراوى ، وهذا الراوى هو الذي يقوم بالتعليق في النهاية . وطوال لقصة يشعر بعين الكاتب - الراوى - وهي تراقب ونصف - دون تدخل منها أو تعبير عن رأى أخلاق - حتى تصل إلى نهاية القصة ، فسمح ملاحظة الراوى - غالباً كما أسلفنا - أو إحدى الشخصيات الثانوية - أحياناً - تعلق بوضع جميل باردة قاسية ، محدثة أثر الصدمة المطلوب . وكثير ما تحدث هذه الصدمة نتيجة التصادم (٢٢) ، سواء في المظهر ، أو بين الهدف والنتيجة (٢٣) ، بأسلوب يتسم بالتهكم والسخرية المريرة ، كما يتسم بالقسوة الشديدة الباردة

وموبسان لا يجترع قصصه عادة ، فهو يستقى موضوعاتها من الواقع المحيط به . هذه القصص الواقعية مأخوذة عن أحداث حقيقية حدثت في الوسط الذي يعيش فيه . وعلى الرغم من أن مؤرخي الأدب لم يتمكنوا من تحديد مصادر قصص موبسان بشكل حاسم ، إلا أنه من المعروف أن موبسان قد عمل مراسلاً صحفياً ، وقد استقى العديد من قصصه من واقع الحياة والحوادث اليومية التي كانت تنشرها الصحف ، مثل قصة « الأبن » (٢٤) التي كتبها إثر الاهتمام الذي أولاه الرأي العام في هذه الفترة ، لقصة الأولاد اللقطاء . وكذلك قصة « المحبون » (٢٥) التي أخذها من جريمة « Gabrielle Fenayrou »

وهو دائم الخوف من هذا المجهول ، ذلك الشيء الخفى الذى يترصد  
به فى كل لحظة : (٤٧)

« الويل لنا ! ، الويل للإنسان ! ، لقد جاء الـ .. الـ  
ما سمعنا ؟ يبدو أنه يصرخ لى باسمه وأنا لا أسمع .. الـ  
أبجل . إنه يصرخ .. أصبح السمع .. لا أستطيع .. أهد ..  
الـ .. هورلا .. سمعت .. هورلا .. إنه هو .. لقد جاء .. »

ولقد ساعدت مجموعة الأساطير والحكايات الخرافية المنتشرة فى  
مقاطعة نورمانديا ، فى خلق المناخ الخرافى السائد فى قصص موباسان ،  
فقد تناقلت الألسنة قصص الأماكن التى يسكنها الجان ، والتى تظهر فيها  
أشباح الموتى . والخرافات الملعونة . ويذكر قصة « اليد اليابسة » التى  
رآها فى Etretat ، والتى جاء ذكرها فى قصة : « اليد  
المسلوخة » عام ١٨٧٥ ، وكذلك فى قصته . « اليد » عام ١٨٨٣ (٤٨)

والخرافة ليست غريبة على أدهان الفرنسيين . يقول  
« خرجت الخرافة من نفوسنا ببطء ، منذ عشرين عاما . ثم لم تخرج  
كما يتصور المرء عندما تولد القارورة بغير غطاء » (٤٩)

وقصص موباسان تصعب القارئ فى مواقف مثيرة للقلق وعدم  
الراحة ، فيشعر أنه على حافة هاوية المجهول . ترى هل جاء اهتمامه  
بالخرافة وخوفه من المجهول بدافع من الرغبة الذاتية أم نتيجة عوامل  
وراثية متأصلة فيه ؟ (٥٠) إن قصص الخوف وجنون قد كتبت بضمير  
الميكلم مما يشير إلى محاور الأدب ذاته ، فنقرأ لديه - مثلا - جملا  
كهنه : « هل أنا مجنون ؟ .. وأنا لست مجنونا .. » وأقسم على ذلك .  
لست مجنونا .. » (٥١) . على أى حال .. لقد تولى موباسان عام ١٨٩٣  
فى مصحة Dr. Blanche للأمراض العقلية . مات بعد أن كتب  
ما يقرب من ثلاثمائة قصة قصيرة ، كانت هى الركيزة الأولى لإرساء  
قواعد القصة القصيرة . تاركاً عليها بصمات عبقرية . إذ جعل  
مها ما قائما بذاته . فأصبحت سمات القصة الموباسانية هى السمات  
السائدة لأغلب القصص القصيرة مما احتفلت لعات كتابها

لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره ، وواضحة بين أشكال  
والمصنوع فيها ، وحملت من الشيء العادى مادة للأدب . استقت  
موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة ، وانتقت شخصياتها من بين  
بسطاء الناس أو ملائمتهم ، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة  
شديدة الترويح . التقطها موباسان بعين الفنان . لذلك عاش فى نفوس  
قرائه الذين لا يخطئ بهم حصر ، لأن قراء موباسان يمكن أن يكونوا من  
دوى الثقافة المتوسطة الذين تجددهم « الحلوة » فى قصصه ، كما يمكن  
أن يكونوا من دوى الثقافة الأدبية الراقية الذين يستمتعون بفسه ،  
وتدققون ساطعة تصويره ومعجونه معالجة الموضوع ، وسقاء الشكل  
الفنى فى الوقت ذاته يقول Dumesnil عن عدد قراء موباسان  
« إن جمهور موباسان يقاس بعدة ملايين من النسخ تطبع وتوزع خارج  
فرنسا » (٥٢)

لقد كان موباسان فى العشرين من عمره ، عند هزيمة ١٨٧٠ (٥٣) ،  
وشعر بمرارة المزيه وقسوتها ، ورعى الدخول فى المزايدات - التى تعقب  
المراثم عادة - حول الطولات الحرية الزائفة . كان موباسان يكره  
الحرب كراهية شديدة : (٥٤) « عندما أفكر فقط فى كلمة (حرب) ،  
يتأبى هلع كما لو كان أحد يحلنى عن شعرة ، أو مطارقة . أفكر فى  
شيء بعيد انتهى ، شيء كرهه مفرغ ، ضد الطبيعة ذاتها .. »

وكتب موباسان مجموعة من القصص ، تبين جبن الطبقة البرجوازية التى  
لا ترغب إلا فى المحافظة على مكاسبها واستيلائاتها ، ومدنراتها ، وأبصا  
على عائلتها من الخروب ، وعلى العكس من ذلك ، تحدث عن شجاعة  
جماعات من الناس لا ينتظر منهم ذلك ، مثل بنات الهوى (٥٥) . أما  
مظاهر البطولة التى يعجب بها الناس ، فهو يصورها فى شكل متفر ،  
ويرجعها إلى حرية الشر الكامن فى النفس البشرية ، يحدث فى قصة  
« الأم المشرقة » (٥٦) ، التى تقتل أربعة جنود ألمان - حرقا - عندما  
تعلم أن أبها قد مات فى الحرب

« وفكرت فى أمهات الشبان الأربعة ، الودعاء ، الذين  
أحرقوا هناك ، فى الداخل ، وفى المشجاعة البشعة هذه الأم ،  
التي ظهرت بالرصاص أمام هذا الحائط .. »

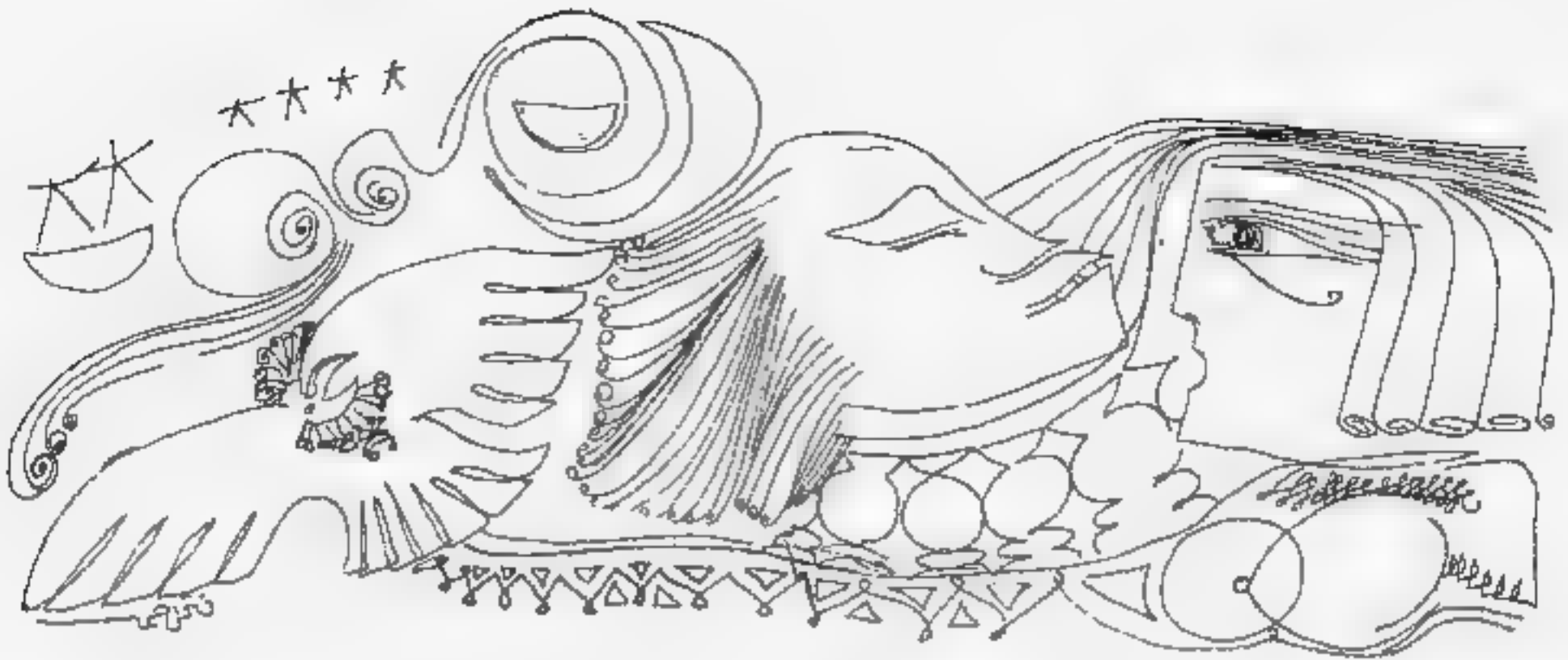
وبصورة بنات الهوى - التى يظهرها موباسان - ليست سوى نوع من  
أنوع الانتقام من المجتمع الظالم الذى قهر هذه الفئة من الناس وهو  
يبرر هذه الشجاعة ، مقابل ما يصوره من تعامل الفلاحين وعامة  
الشعب بيسر وبساطة مع الجنود الألمان : الأعداء (الذين يعطون أرض  
بوطن : (٥٨)

« وبعد فترة ما ، انقضت موجة الرعب الأولى ، وساد الهدوء  
من جديد . فكنت ترى الضابط البروسى يتناول طعامه على  
مائدة الأسرة .. كانوا يقولون لأنفسهم : ذلك ما تلقى به  
البلافة الفرنسية . وإته ليحذر بالمره أن يكون مهدبا مع  
الهندي الأجنبي فاحمل يته »

أما قصص الخوف والجنون ، التى تكثر بين أعمال موباسان ، فلها  
مصدران : الأول دافى نتيجة خوفه الدفين من الجنون ، والثانى خارجى  
نتيجة الخرافات التى كانت تشيع فى مقاطعة نورمانديا مسقط رأسه

وترتبط قصص الخوف والجنون - إلى حد كبير - بتطور مرض  
موباسان (عام ١٨٨٢) . وإحساسه الوعى والمتزايد باقترابه من حافة  
هاوية . التى تردت فيها أمه من قبل . والتى سقط فيها أيضا أخوه  
هرفيه (٥٩) . وخلال عامى ١٨٨٢ - ١٨٨٣ تتزايد المواقف فى نفس  
موباسان . فنقرأ قصص كثيرة حافلة بـ « رعب من المجهول » (٦٠) .

« كم هو عميق هذا الموضوع اللامرنى ! . إتنا لا نستطيع  
أن نعرف ما يدخله من طريق حواسنا غير القادرة ، بأعيننا  
التي لا تستطيع أن تبين الكبير أو الصغير ، القريب أو  
البعيد . سكان عجمة من الهجوم أو سكان قطرة من  
الماء ! » (٦١)



- ٢ -

قصص حتى أن الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر ،  
ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي ، فوجد أحد كبار  
النقاد يكتب بعد موت موباسان بأعوام قليلة يقول : إن  
القصة القصيرة هي موباسان ، وموباسان هو القصة  
القصيرة .<sup>(١٠١)</sup>

إن موباسان هو - حقا - أول من أعطى القصة القصيرة  
شكلا متميزا خاصا بها <sup>(١٠٢)</sup> ، لقد لاحظ الواقع بكل  
دقائه والخط مادته الأدبية :

هذه هي الصورة التي يبرز حيون الرواد المصربين حين بدأت  
صنعتهم بالأدب الفرنسي ، لذلك لن يدهشنا أن تكون أول مجموعة  
قصصية عربية <sup>(١٠٣)</sup> من تأليف محمد تيمور ( ١٨٩٢ - ١٩٢١ ) ذات  
عنوان يوحى بمح موباسان ، إذ صدرت بعنوان « ما تراه  
الحيون » <sup>(١٠٤)</sup> ، وهو في اعتقادنا عنوان يوحى بالموباسانية إذا ما تذكرنا  
أهمية حاسة البصر عند موباسان ، واهتمامه بالملاحظة ولتقاط حدث  
الصغير المتصغر ، ليجعل منه مادة قصصية . إذا تذكرنا ذلك ، وأصمنا  
إليه دراسة محمد تيمور ( بك ) للأدب الفرنسي في باريس ، وإعجابه  
بفن موباسان عرفنا مدى تأثير هذا الكاتب المصري بالكاتب الفرنسي  
الكبير . على أي حال فقد كان محمد تيمور - الذي مات شابا واحدا -  
هو اللبنة الأولى في إرساء قواعد القصة المصرية القصيرة ، يقول عنه  
شفيعة محمود بيمور <sup>(١٠٥)</sup>

« مما تبلغ القصة المصرية - على مر العصور - من الجودة ،  
ومما ترقى في سلم الآداب العالمية ، فلن ينسى تاريخ الأدب  
المصري أن صاحب ( ما تراه الحيون ) كان الطليعة الناجحة  
الموفقة لإنشاء قصة مصرية الموضوع ، مصرية الشخصيات ،  
مصرية أصيلة في تصويرها عن الروح والجور والمعالم الخاصة  
المصرية . »

وعندما بدأ الانحياز إلى ترجمة الأعمال الأدبية من الفرنسية إلى العربية  
في أوائل هذا القرن في مصر ، كان نصيب موباسان من هذه الترجمة  
والفرا ، وكان الاهتمام به ظاهرة ملموسة لدى من قاموا بوضع  
لقصة المصرية القصيرة ، وإن كانت البداية يمكن وصفها بأنها كانت  
تعبيا أكثر مما ترجمة دقيقة ، أو لنقل إنها كانت ترجمة بتصرف كبير  
وحرية واسعة . وسير مثال لذلك ما صنعه محمد تيمور في ترجمته لقصة  
موباسان : « في ضوء القمر » إذ أعاد صياغتها بعنوان : « وفي لمن غفلت  
هذا النعم » <sup>(١٠٦)</sup> ، وقدم لها بهذه المقدمة : « هذه القصة لموباسان ،  
الكاتب الفرنسي الشهير . بكل الحرب أشخاصها ورواياتها ومكانها  
وموضوعها . محصرا كل شيء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح  
الكاتب ، واتبع الحرب في ذلك خطة تولستوي في قصصه التي نقلها  
عن موباسان » ! . تتلذذ إذن رواد القصة المصرية القصيرة على  
موباسان ، ونقلت إلى العربية - بشكل ما - بعض قصصه القصيرة ،  
وكان لذلك الفضل الأكبر في نشأة وتطور فن القصة المصرية القصيرة ،  
وفي هذا الصدد يقول أحد الباحثين <sup>(١٠٧)</sup> : « لم تنشأ القصة القصيرة من  
أصل عربي كالمقامات والقصص الخرافية ، والحكايات والأمثال  
وخرافات والأساطير والوادر ، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربي  
مباشرة »

ولقد بدأت بعض المجلات الأدبية التي تبنى بالترجمة ، في  
الظهور ، مثل مجلة البيان عام ١٩١٥ ، وقدمت قصصا من  
« حي دي موباسان » إلى وراء العربية . ومنذ ذلك الوقت ترجم موباسان  
ترجمات عديدة ، وكسبت قصصه انتشارا كبيرا . وقبل أن نخلط  
بمجموعة « مختارات » من قصة له ، وارنط اسم موباسان بالقصة  
القصيرة :

« ولقد جاءت قصص موباسان مختلفة عن كل ما سبقها من

مها شاب حديث محمود تيمور عن شقيقه من شاعر خاصة فلن يؤثر ذلك على ما به من صلق فإن قصص محمد تيمور تتمتع بمقومات البدايه الناحية ، والروح الموبسانى ، فلا استطراد ولا تخمينات لغوية ، وإنما بهم فيها بالوحدة والتركيز والترايط

وتكون « ما تراه العيون » من منيع قصص قصيرة هي : في القطار<sup>(٥٧)</sup> ، عطمة (الـ منزل رقم ٢٢) ، بيت الكرم ، حلة طرب ، صدارة العيد ، رى لم حلفت هذا النعم ، كان طفلا فصار شاما ، وهذه القصص خليط من الواقعية والرومانسية ، ولا عراية في ذلك فإن الكاتب قد سبل من المدرستين الأدبيتين في أثناء وجوده في فرنسا . فراء ينظر إلى الصيغة بعين الكاتب الواقعي ، ولكنه يتاحيا بقب «عاشق الرومانسى» من قصة (في القطار) راء بصف الطبيعة ويندجيب<sup>(٥٨)</sup>

« روى الخديفة لتأيل الأشجار بمجة ويسرة ، وكأنها ترقص لقنوم الصباح ، وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لحالي الطيبة وأسأل نفسي عن سر اكتئابها فلا أعتدى لشيء . تناولت ديوان موبس وحاولت القراءة .. »

وبعد هذه اللزمة الرومانسية ، يصف الشيخ وصلا ذيقا كليلجا على عرار الوصف الموبسانى<sup>(٥٩)</sup> :

« دخل شيخ من المعممين ، أحمر ، طويل القامة ، نحيم القوام ، كث اللحية ، له عيان لطفل أسفاسها الكسل فكانه لم يستيقظ من نومه بعد .. خلع بركوته الأحمر قبل أن يفرج على المقعد ، ثم بصرى على الأرض لاللا . ماسحا شفتيه بمندبل أحمر ، يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير .. »

وفى قصة : « روى لم حلفت هذا النعم » ، نرى اللزمات الرومانسية في جمل مثل<sup>(٦٠)</sup> :

« وإذا ظهر الشفق غطى الخيل ، ولزعت السماء لوبيا الأحمر قبل الغروب ، عيل لناظر أن هذا الاحمرار هو دموع الليل يودع النهار .. »

ونقدم قصة : « حلة طرب » ، صورا كاريكاتورية لثمة أشخاص يجلسون على المنهى ، قسب من يضع على رأسه طربوشا تظهر تحته شعرات « كتلك التى أبقتها يد التعيط على دعوس الحث المخططة في دار الآثار المصرية ! » ، أما الآخر فله وجه « ليس فيه شيء من التناسب بين طول له وعرضه » ، وجهه خليقة بأن يكتب عليها غط ظلت عناوين الأدوار ، فاشبه بمحروى بعض الخرافد في مصر<sup>(٦١)</sup> ! أما هاية هذه القصة هي ملاء كتابات قصص موبسان ، إذ تحتتم بهذا التعليق الساحر<sup>(٦٢)</sup>

« انتهى القناء ، وخرجت مع صاحبي ، فسمعت عند باب « القهوة » رجلا يقول : هذا غناء يتعلقه ضحكك وابتناسم . فقلت في نفسي : لقد أعطأت يا صاح ، هذا ضحكك وابتناسم يتخللها غناء ! »

أما محمود تيمور فلا أدل على تأثره الواضح بموبسان - ذلك التأثر الذى أشار إليه هو فاته في أكثر من مناسبة - من أنه لقب بموبسان مصر ، فعندما نشرت قصة : « الأسفلى ضحائه يطالب بأجرته » . كتبت الجريدة التى نشرت القصة - وهى جريدة الفجر - تحت عنوانها : « بقلم صاحب العزة محمود بك تيمور ، موبسان المصرى »<sup>(٦٣)</sup> !

واهتمام تيمور بموبسان وتأثره به بدأ مع بداية اهتمامه بالأدب ، يقول :<sup>(٦٤)</sup>

« وأرشدنى شقيقى إلى قراءة ما كتب موبسان ، وقد راقى منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة ، مختلفه الألوان ، فيها بساطة وفيها صدق ، وفيها امتلاك لناحية الصباغة القصصية ، وفيها مهارة جمع الأطراف التى يبنى عليها العمل القصصى من أحداث وشخصيات . »

وقصص محمود تيمور<sup>(٦٥)</sup> مستفاد من الواقع المصرى مثل : قصة « الشيخ جمعة »<sup>(٦٦)</sup> ، وهى قصة ذات صبغة محبة فيها رعاية لاثقة بالتصوير الوصفى على عرار موبسان . كما أن هابنها تأتى على النسق الموبسانى أيضا . وهى تنتهى بتعيين سائر هذه الشخصية الفطرية الراضية ، شخصية الشيخ جمعة .

وقد اختار تيمور هذه الشخصية التى حفظها ذاكرته ، فهو يعرف الشيخ جمعة معرفة حافية وبراء يقدم له الشكر<sup>(٦٧)</sup> :

« أحفظ لك في قلبي أيا الراقد في نومك الأبدى بهوده وطمانينة ، كما كنت تهبش في الدنيا بهوده وطمانينة ، أحسن الذكريات ما حيت ، وأفر بما كان لشخصيتك البارزة المتارة على نفسى من الأثر القوى الذى أنتج لى أول عمل فى حياة الأدب . »

وهو يؤمن بأن الأدب الكبير ، لا يأتي إلا من التعمق في اللون اهل<sup>(٦٨)</sup> ، ولن يكون الأديب عالميا إن لم تكن بدايته محلية .

أما قصة : « هم متولى »<sup>(٦٩)</sup> هى تقدم أيضا نموذجا فريدا لشخصية بائع الفول السودانى الذى كان محاربا في جيش المهدي في السودان ، ثم تحول من بائع منجول إلى درويش ، ثم طار صوبه لإفراط العامة في تعظيمه ، فجن جنونه ، وعندما تولى أقاموا له ضريحا موبيا :<sup>(٧٠)</sup>

« وأصبح هم متولى بائع اللب ، والفول السودانى وليا من أولياء الرحمن ، تخرج إليه الناس استشفاء لأمرأى أجسامهم ونفوسهم ! »

وتيمور مثل موبسان ، رمم الشخصية الرئيسية رسما واقعيا ، ثم تلمس عقبتها : التطرف والجهل بالدين . ولقد جمع خيوطه كلها حول هذه النقطة حتى أوصلنا إلى نهاية القصة ، من خلال وصف واقعى دقيق ، سواء في تحديد الشخصيات أو الأماكن التى تدور فيه الأحداث . فنرى للشيخ متولى بهامة الفارعة ولونه الأسمر الداكن ، وعيامة اليصاء الطويلة الصخمة ، وجلبابه القصصاى الواسع الأكمام ،

وعامة الناس الذين يصدقون بلا وعي كل ما يقوله ، ويريدون عليه .  
والسيدة المعجزة الثرية التي تثبت في أنحرىات عمرها برجل صالح ،  
لعله يكون وسيلتها للتقرب إلى الله وهي تودع الحياة . ثم نرى من جهة  
أخرى براعة تيمور - ابن العنفة الأرستقراطية - في وصف القصر  
الفخم الذي بدأ يعاني الشيخوخة والقلم<sup>(٧١)</sup>

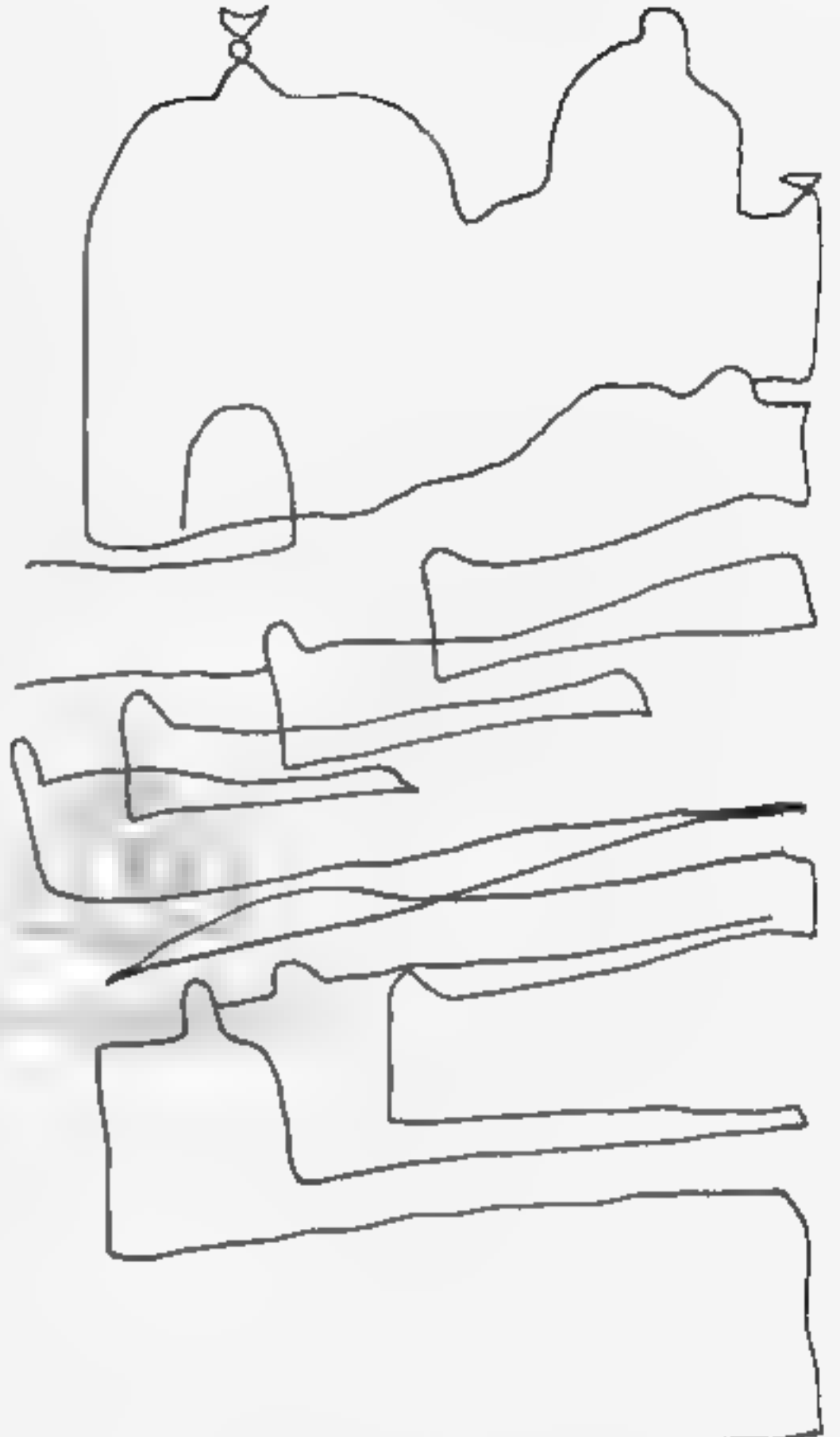
وفي قصة «شيخ سيد العيظ»<sup>(٧٢)</sup> يصور تيمور بيئة الريفية بكل  
حشونها وبؤسها تصويراً يندر صدوره من قلم كاتب أرستقراطي الشاة  
والحياة مثله ، ولكنه في هذا مثل موبسان فيصورهم بمساحنتهم  
وسداجنتهم ومطرنهم . ولكن - أبص - بكل انشراح لكاس<sup>(٧٣)</sup> بهم .  
والعنف المستر وراء هذه البساطة . فبعدما يتحول إلى الشيخ سيد إلى  
جنون حطر . أخذوا يصرونه بقوة شديدة حتى مات . ثم حفروا حفرة  
عسقة وأهالوا عليه التراب ؛ وعندما بنت فوق قبره شجرة جمير ورفة  
الظلال بنوا له صريحاً ، وأخذوا يزورونه على مر الأيام ويتبركون به . إن  
الشركامن في القلوب ، والعنف عميق في النفوس . هذه هي رؤية  
تيمور كما هي رؤية موبسان ، ولا يحتاج الأمر إلا إلى سبب واحد لكي  
ينخرج المارد من مكانه فيحتاج كل ما أمامه .

أما قصة : «عائلة سلام باشا» فهي كعص قصص موبسان ،  
مصحكة مبكية : قصة الثرى الذى قتر على خاتنه ، وكانت تبغ  
(زعازيع القصب) في قريتها ، وعندما توفيت وهي تعانى ضحك الفقر  
الشديد ، أقام لها جنازة كلفت أموالاً طائلة ، من أجل التظاهر والأبهة .  
والقصة بهذا المعنى قرية الروح من قصص موبسان السحر ، فهي تكاد  
تغضب منا ابتساماً ، لولا مرارتها .

كذلك نرى كم تقرب قصة (أبو الشواوب)<sup>(٧٤)</sup> من روح قصص  
موبسان ، فيها يسلط تيمور الضوء على الشخصية من الخارج ، ولكن  
من وراء هذا المظهر الخارجى الخش ، ينطق القارئ العوازل النفسية  
التي تحرك الشخصية . والقصة أيضاً تنتمى إلى الرؤية المشتركة بين تيمور  
وموبسان - السيلين - ووجهة نظرهما في قسوة طبقة الفلاحين وتوحشها  
عندما تبغى الشر .

وإذا كان تيمور من أكثر الأدباء المصريين تأثراً بمن موبسان  
القصصى ، فإن الموبسانية سادت فترة طويلة أخرى في الأدب العربى ،  
وقل أن نجد قصة قصيرة في النصف الأول من هذا القرن لم تتأثر بالرؤى  
الفرنسى . وعلى سبيل المثال نرى كانيا مثل عيد الحميد جودة السحار  
يكشف عن رؤيته لموبسان ، ويقول عنه : إنه قد حطم القيود  
الجامدة ، التي كانت تقيد القصة القصيرة : «فكتب أقاصيص لها طابع  
إنسانى خاص . وكان يحافظ فيها على الخيال القوى ، فترجمت  
أقاصيصه ، فكان تأثيرها بالغا في كتاب الأقصوصة في العالم أجمع ،  
فصارت قبله كل كاتب ينشد التطلع إلى وجه الحياة»<sup>(٧٥)</sup> !

وقصص عيد الحميد جودة السحار قصص وصعبة<sup>(٧٦)</sup> ، تعتمد  
على «الحلوة» الصغيرة الساحرة ووصفه ينسج بالكثير من التمهيلات  
الدقيقة . فهو يسهب في الحديث عن عمال الورش المقهورين ، ويصف  
صلهم الشاق ، وملاهم الرقة ، ووجوعهم التي يكسوها العار ، ثم  
يصف المهنتس :





« في حلتها الحزبية البيضاء ، قد ثبت وردة حمراء في صدره . وكان يرفع يديه بين الثينة والثينة ليصلح رباط رقبته الخليل » (١٧٦) !

وعندما يصعب السحار الموطنين فإنه يقترب كثيرا في وصفه الدقيق الموحى من فن موباسان ، هي مجموعته القصصية : ( في الوظيفة ) يطالنا بما يحدث في تأدية العمل الحكومي من أسلاك مريضة مثل التعاق والكيد والدس ، نقرأ ذلك في : « على كل لون » ، « على جانب الحكومة » ، « وبذالة » ، « وموظف حرب » .. الخ : كما يرى أثر السخرية الموباسانية واضحة في قصته « مرفى النشء » التي تصور كيف يتصدى معلم جاهل لتعليم التلاميذ ، مرددا عبارة : « كل شيء واضح » ، وأوضح من هذا لا يكون ، هذا المدرس لا يحتاج إلى شرح أو تعليق ! ، ونستمر سحرته في تطوير الحدث فيصور كيف يستخدم المفتش بحيلة مكشوفة . وهنا تبهر سحرته حد المارة ، التي تكبح جماح السخرية ، وتلفت النظر إلى الهوى التي يشير الكاتب إلى تردى « وظيفة » المعلم إليها . ومثل موباسان يستقي السحار بعض موضوعات قصصه مما تنشره الصحف أحيانا من أحداث ووقائع ، ففي مجموعته القصصية « هرات الضباط » ، يرى قصة « لوجه الله » وهي واقعة حقيقية صاغها الكاتب في قصة قصيرة ، تصور لمعارفة الساحرة والقاسية ، بين عطف قاتل محزوف صى امرأة مسكينة ، وبين قيامه بارتكاث جريمة قتل ، نأرا لروحها دون أجر . وهكذا بطل تأثير موباسان سائدا ، وملقبا بظلاله على قطاع من كتاب القصة القصيرة في مصر على الرغم من التيارات الرومانسية والنفسية التي سيطرت على بعض فصاحي الجيل الثاني من كتاب القصة مثل يوسف السباعي ، إلا أن القصة بروحها الموباسان ظلت المثل الأعلى الذي يطمح إليه أغلب الكتاب في هذا الجيل .

### - ٣ -

وعلى الرغم من أن بدايات الحبيب محفوظ ببدايات واقعية ، وموباسانية أحيانا ، إلا أن تطوره نحو القصة القصيرة للمعاصرة - وخصوصا بعد أن ثبتت أقدام يوسف إدريس في لغة القصة المصرية القصيرة - كان له تأثير بالغ في تسييد شكل وروح جديدين للقصة الحديثة ، سريعة الإيقاع . ولقد كان ليوسف إدريس الفضل الأكبر في إدخال هذا الإيقاع الجديد - إيقاع اللحظة المتأججة للمعاصرة - إلى القصة لمصرية القصيرة . فقد عاشت مصر واقعا جديدا - سواء على مستوى السياسي أو الاجتماعي - وكان لابد أن تظهر ملامح جديدة للقصة . تصور هذا التطور الجديد ذا الإيقاع المتسارع المتجدد . وباتت الموباسانية - سواء في شكلها أو في مضمونها - لا تستجيب استجابة كاملة ، بل لا تعبر تعبيرا أمينيا عن واقعا الحديث . فقرأنا ليوسف إدريس لغة الآي آي (١٧٧) ، وبيت من لحم (١٧٨) ، كما قرأنا لنجيب محفوظ شهر النسل (١٧٩) ، ونحت المظلة (١٨٠) ، وأحب فوق هضبة الهرم (١٨١) . فكانت هذه القصص بمثابة تأكيد لشرعية المحاولات التي كان الأدباء الشبان يحاولون شق طريقها في الستينيات ، ونافذة جديدة

واسعة ، فتحت أمام القصة المصرية القصيرة ، لتبتد بها حر الموباسانية ، وتدخلها في إطار القصة المعاصرة بتداخل أرونت وأحداثها ، واختلاط الموحى واللاوى وتيارات اللاشعور . وبذكر في هذا المجال - على سبيل المثال - قصص يحيى الطاهر عبد الله : « ثلاث شجرات كبيرة تنمو برعنا » (١٨٢) ، « وه الدف والصندوق » (١٨٣) ، « وقصص جمال الغيطاني : « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » (١٨٤) ، « وه ذكر ما جرى » (١٨٥) . وقد تخطت هذه المجموعات وغيرها إطار الواقعية الموباسانية ، الذي بدأ انحصاره منذ أواخر الخمسينيات ، بخليا الساحة الأدبية لتيار الواقعية الجديدة ، التي بدأت بيوسف إدريس - ومن بعده هؤلاء الشبان - والتي عبرت عن الواقع المصرى الجديد أصدق تعبير . وتعد هذه القصص علامة أساسية في تاريخ تطور القصة المصرية القصيرة ، وإن كان هذا لا يعنى أن الموباسانية قد عابت تماما عن ساحة القصة القصيرة ، فإزال هالك بقايا من الأجيال الماضية - سواء في مصر أو في فرنسا - لم يهجروا طريق موباسان ، ذلك على الرغم من اجتياح الموجة الجديدة وسيطرتها على مساحة واسعة من الساحة الأدبية ، إلا أنه قد بات من تحصيل الحاصل أن نقرر أن تطور الزمن والمجتمع قد تجاوز الموباسانية - سواء في فرنسا أو مصر - بشوط طويل ، وأنه صار علينا أن نتخبع بهذا الغامض المتناقض يوما بعد يوم من كتاب الأجيال الماضية

### - ٤ -

وفي فرنسا تصدر الاتجاهات الجديدة للقصة القصيرة ساحة الأدب منذ زمن أبعد مما رأيناه في مصر ، إذ بدأ رواد هذه الاتجاهات الجديدة يطعمون في الس ، ويتقدمون في لشيخوخة ، حتى تعد الموباسانية رأسا من رواسب عهد خابر . صحيح أنها عبرت أصدق تعبير عن واقع معين زمن معين ، إلا أنها الآن قد صارت قايلا غريبا للقصة القصيرة .

في فرنسا تصدر آلان روب - جريه القصة الفرنسية ، وتحتل مجموعته القصصية : « صور خاطئة » (١٨٦) مكان الصدارة في عالم القصة القصيرة هناك . وهي مجموعة تستبعد تماما حصر « الحديث » أو « الحديث » في القصة ، وتعتمد أساسا على الوصف - فتحدد الأشياء بكل دقتا وتفاصيلها : الشكل ، والحجم ، والملمس ، والخواص ولكن روب - جريه لا يجعل هذه الأشياء مغبة لشاعر الإنسان ، حتى يظل الوصف باردا موضوعيا لا يكتسى بأي مشاعر داخلية . الأشياء موجودة فقط . هذا ما يبرره روب - جريه

« صفا الجو ، والحرر البهار من هباته . انخفضت الشمس وغابت نحو اليسار وراء جذوع الأشجار . ورسمت أشعتها المائلة خطوطا رفيعة مضيئة تتعاقب على طول البركة مع خطوط أخرى داكنة ، وأكثر اتساعا ، تصطف موازية لهذه الخطوط أشجار كبيرة على شاطئ الماء ، في الضفة المقابلة ، وهي أشجار اسطوانية الشكل ، مستقيمة . جرداء من كل أغصان خضيفة وتمتد ظلها إلى أحواق اللجة فتكون صورة شديدة

اللمعان ، وأكثر وضوحاً من الأصل ، الذي يبدو بالقياس إلى الصورة غير واضح ، بل مهتر... باهت المعالم<sup>(١٧)</sup> .

ويوضح صوان مجموعة القصصية الحقيقية مضمونها ، فهي ليست سوى صور حاطمة ، نحاور تسجيل اللحظة الزمنية الفائرة وثبتها ، وعين الكاتب هنا هي التي تقوم بالمحاولة ، إذ تقتصر الزمن عند لحظة بعينها

أما قصص ناتالي ساروت - من رواد هذه الموجة الجديدة - فهي نفوس إلى أعراق نفوس شخصياتها ، وتخلط بين الأزمنة ، فيتداخل الوعي باللاوعي ، وينعكس ذلك كله على لغة الكتابة ، فرى كلمات وجملها ينقصها - بالمنطق التقليدي - الترابط . وانفعالات ساروت<sup>(١٨)</sup> تعبر بطبيعة الحال عن أحاسيس لحظة ، والفقرة التي نوردتها هنا هي قصة قصيرة كاملة من قصص ناتالي ساروت ، أو انفعالاتها ، سريعة الإيقاع ، حاطمة :

« كانوا نادراً ما يظهرون ، بل يقعون في شققهم ، داخل حجراتهم المظلمة ، وينتقبون ، ويتصلون تليفونيا ببعضهم البعض ، يتباحثون ويتناكرون ، ويتلففون أقل علامة وأبسط إشارة ... كان بعضهم يتم بقطع إعلان الصحيفة ، مينا بذلك حاجة أمه إلى خياطة باليومية .

كانوا يتذكرون كل شيء ، وكانوا شديدي الحرص والسهر عليه ، يتناسكون بالأيدى في حلقة محكمة ، ويحيطون به كانت جميعهم المتواضعة ، ذات الوجوه نصف المظلمة ، والمحنة ، تتعلق به وتحيطه في شكل دائرة .

وعندما كانوا يرونه وهو يرحف باستحياء ، محاولاً أن ينفذ من بينهم كانوا يحفظون بسرعة أيديهم اختشابة ويجلسون القرفصاء حوله ، مسلطين عليه نظراتهم التي لا تفر عن شيء بعينه ، ولكنها لا تترزعزج ، وهم يتسمون ابتسامة فيها لمحات الطفولة<sup>(١٩)</sup> .

كم هي جميلة هذه القصة عن قصص موبسان ، في يقاعها ، وتصرها ، وجملها المضمومة ، وانفعالاتها !

ولكن كم هو بعيد عصرها أيضاً - بالتنازع المضموم لإيقاعاته وأحداثه وتطوره - عن عصر موبسان .

هكذا تتطور القصة القصيرة ، وقد انحسر عنها ظل لموبسانية ، بعد أن تركت بصمات واضحة على المجال الأدبي ولكن ذلك ولأشك ، يشير إلى ميلاد مدرسة جديدة تعبر عن روح العصر الذي يعيشه .

• هوامش

(١٤) A. M. Schmidt, o. cit., p. 62.

المختاب موجه إلى موريس فوكير بتاريخ ١٧ يوليو ١٨٨٥

(١٥) ربيع قصة الحب Le Corde والنيطان Le Diable

(١٦) ربيع قصة : كرة الشحم . Boule de Suif

(١٧) جوزيف Joseph

(١٨) A. M. Schmidt, op. cit., p. 67

(١٩) René Duménil, Guy de Maupassant, éd. Tallendier. Paris 1979. p. 96.

(٢٠) A. Vial, Guy de Maupassant et l'art du Roman, éd. Nizet, Paris 1971. p. 442

(٢١)

Flaubert, Lettre à Louis Callet, 16 Janvier 1852. in Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, éd. du Seuil, Paris. 1963.

(٢٢) هيرميل الصمير Le Petit Pât

الصمير Le Vieux

(٢٣) «L'Art de la nouvelle moderne» in revue de Littérature comparée. oct. déc. 1950. Cité par A. Vial, op. cit., p. 443

(٢٤) الحفرة Le Trou

(٢٥) نجمة Sauvée

(٢٦) حشد La Peurure

(٢٧) كرة الشحم Boule de Suif

(٢٨) القنص L'Auberge

د في الحقل Aux Champs

(١) أعمال موبسان الكاملة

Guy de Maupassant, Œuvre Complète, 15 Volumes, illustrés, préface et notes de R. Duménil (Librairie de France et Grond 1934-1938). Le 15<sup>e</sup> volume contient la correspondance.

(٢) ربيع في هذا المصعد

د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ج ١ . دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٦٨  
من ٢٠٠ - ٢٠٣

(٣) د. عز الدين إسماعيل : المرجع ذاته ، ٢٠٣

(٤) مقدمة : Pierre et Jean

(٥) قصة : وحدة Solitude

(٦) كان موبسان شديد الإعجاب بفرسيار

(٧) René - Marit Albérés, Histoire du Roman Modern, Albin Michel Paris, 1962, p. 59.

(٨) Roland Barthes, Le Degré Zero de l'Ecriture, éd. Grond thure, Paris, 1968, p. 59.

(٩) op. cit., p. 60.

(١٠) op. cit., pp. 59 à 64.

(١١) R. M. Albérés, op. cit., pp. 51-52

(١٢) A. M. Schmidt, Maupassant Par lui-même, éd. du Seuil, Paris 1962 p. 61

(١٣) جبل أوريون Mont Oros

(٢٩)

A. Vial, op. cit., p. 444.

(٣٠) راجع في هذا الصدد

A. Vial, op. cit., p. 448-449.

I

(٣١) الاعتراف La Confession.

(٣٢) الابن Le Fils

(٣٣) جرون ؟ Fou

(٣٤) معركة Sedan التي استسلم فيها نابليون الثالث على رأس جيش فوامه مائة ألف جندي

(٣٥) فوق ذلك Sedan

(٣٦) كرة الشحم Boule de Seif. راجع أيضا

M. C. Banoquart, Maupassant conteur Fantastique, archives des Lettres Modernes, Paris, 1976, VII, no 163, p. 20.

(٣٧) الأم الوحشة La Mère Sauvage

(٣٨) كرة الشحم هذه الترجمة للأستاذ محمد جموعة ، من كتاب مختارات من - جي دي موبسان - الألف كتاب - عدد ١٥٧ - بدون تاريخ

(٣٩) لصص الشيطان Le Diable والفندق L'auberge

(٤٠) إلى حوار رجل ميت Oupen d'un mort والحرف La Pour - جرون ؟ Fou

و اليد La main

(٤١ ، ٤٢) الحورلا Le Horia

(٤٣) اليد المسبوقة La Main d'écorché La Main

(٤٤)

G. Debussé, Maupassant Journaliste et chroniqueur Albin Michel, Paris 1951, p. 23

(٤٥)

CF P. G. Caster, Le Conte Fantastique de uodier à Maupassant, éd. Corti, Paris, 1951, p. 51

(٤٦) جرون ؟ Fou و الحورلا Le Horia

(٤٧) R. Darnet, op. cit., Figures de Proust

(٤٨) المؤلفات الكاملة لـ محمد تيمور ، ج ١ : بعض الروح الطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١

ولقد موبسان ، في حبه القصر Au Clair de Lune نشرت عام ١٨٨٤

(٤٩) د. الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة - دراسة ومختارات ، ط ٢

دار المعارف القاهرة ١٩٧٨ ص ١٨٩

(٥٠) د. سيد حامد الشناج : تطور في القصة القصيرة في مصر - من ١٩١٠ - ١٩٣٣ دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٨ ص ٥٩

(٥١) د. وشاد رشدي : عن القصة القصيرة ، مكتبة الأجلو المصرية ط ٣ ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٩٠

(٥٢) عباس خضر : القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٦ ص ٧٧ و ٧٨

(٥٣) د. الطاهر مكي - المرجع ذاته ص ١٠٨ - وأيضا

عباس خضر - المرجع ذاته ص ٨٠

(٥٤) محمد تيمور ، المؤلفات الكاملة

(٥٥) محمود تيمور : محلات مؤلفات محمد تيمور السابق ص ٢٣ ، وأيضا ص ٤٧ - ٤٩

(٥٦) لموبسان قصة بالعنوان نفسه ، وإن كان مضمونها يختلف عن مضمون قصة تيمور

(٥٧) محمد تيمور : السابق : في الظاهر ص ٢٢١

(٥٨) المرجع ذاته ص ٢٢١

(٥٩) المرجع نفسه ص ٢٥٢ .

(٦٠) نفسه ص ٢٤٥

(٦١) نفسه ص ٢٤٧

(٦٢) عباس خضر : المرجع السابق ص ١٧٧

(٦٣) محمود تيمور : المحطات الأدبية العربية ، مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٧٠ ص ١١٧ ، ١١٨ .

(٦٤) باستثناء بداياته الرومانسية : قصة الحب الأولى ، الزهرة المائتة

(٦٥) محمود تيمور : الشيخ جيت - الطبعة السابعة ، القاهرة ١٩٢٥

(٦٦) محمود تيمور - نفسه ، الطبعة الثانية ، الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٦٧ ص ١٨

(٦٧) عباس خضر : السابق ص ١٧٩

(٦٨) محمود تيمور : هم غزل - الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٢٥

(٦٩) السابق : غلام القصة

(٧٠) جي دي موبسان من أصل ميل أيضا

(٧١) أحمد تيمور نشرها تحت عنوان ، صريح الأرمي - الطبعة السابعة - القاهرة ١٩٢٩

(٧٢) يقول تيمور - « عار علينا ونحن في هذه حضنتنا ألا يكون لنا أدب مصري يتكلم بلسانا ومصر من أسلافنا وحواطينا ، ويصف حرافقة ويبتاع أصمق وصف » الشيخ جيت ط ٢ ص ١٠

(٧٣) محمود تيمور - أبو الثوارب ط ٢ مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٦٦

(٧٤) عبد الحميد جودة السحار : همزات الشياطين - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٣٧

(٧٥) انظر : قصة : « عربى القشة » ، من مجموعة في الوظيفة - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٧

(٧٦) قصة : « دأمة » من مجموعة في الوظيفة

(٧٧) يوسف إدريس : لغة الآلى آى : دار العودة - بيروت ١٩٦٥

(٧٨) يوسف إدريس : بيت من غم - عالم الكتب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧١

(٧٩) نجيب محفوظ : شهر العسل - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧١

(٨٠) نجيب محفوظ : تحت المظلة - مكتبة مصر - القاهرة ط ٤ - ١٩٧٦ .

(٨١) نجيب محفوظ : الحب فوق هضبة الهرم - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩

(٨٢) يحيى الطاهر عبد الله : ثلاث شجرات كبيرة تمر برنطالا ونشرت منفردة في مجلات روز اليوسف ، والكتب ، والمجلة

(٨٣) يحيى الطاهر عبد الله : الهدف والصيدى - دار الحرية - بغداد ١٩٧١

(٨٤) جبال الميقاتي : قوراق شاب طالى منذ ألف عام - مكتبة مدبولي ط ٣ ، بدون تاريخ (الطبعة الأولى بتاريخ ١٩٦٩)

(٨٥) جبال الميقاتي : ذكر ما جرى - مكتبة مدبولي - القاهرة ط ٣ - ١٩٣٨

(٨٦) Alain Robbe-Grillet, Instantanés, جريبه ، صور خاطئة ترجمة د. نادية كامل ، نشرت منفردة في : الكاتب ١٩٧٩ / ٤ / ٨ ، وانشاء ١٩٧٧ / ١٠ / ٣١ ، والتبديل ١٩٧٧ / ٩ / ٤

(٨٧) ثلاث رؤى مكتوبة ، من مجموعة : صور خاطئة

(٨٨) تاتال ساروت : اتصالات - ترجمة كهنى العشري - الطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة

(٨٩) نفسه - القصة رقم ٢٤

# القصة القصيرة

الشكل التقليدي



الأشكال الجديدة



« إن من يكتب اليوم لابد أن يكون مخنونا أو جسورا أو وقعا أو غيبا ! فبعد كل هؤلاء الأساتذة العبارة ماذا تبقى لنا أن نفعل ؟ ماذا نقول بعد كل ما قيل ؟ من من يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة لا يوجد مثله في كتاب ما ؟ »<sup>(١)</sup>

هذا ما كتبه جي دي موباسان في سبتمبر ١٨٨٧ معلنا بكل تواضع أن الكاتب بشراحيانا بالمعنى أمام أنسانية من سبقوه فيخيل إليه أنه لن يجد جديدا يضيفه ويعترف موباسان بفضل أستاذه فلوريير عليه ، ويفخر أنه كان التلميذ الذي يحترمه هذا الروائي العظيم ، وشجعه على الكتابة وتسمية مواهبه ، بل ساعده على الابتكار قائلا : « إن أي شيء منها لئ شأنه بخنوى على جانب مجهول ، علينا أن نكشفه . عندما تريد تصوير نار مشتعلة أو شجرة في سهل فلنقف أمام هذه النار وهذه الشجرة حتى لا تشبه عليها بأى شجرة أخرى أو أى نار أخرى وهكذا يكون الابتكار . »<sup>(٢)</sup>

قد حاول موباسان أن يخلو حذو أستاذه ، فيحرص في النفس البشرية مصورا أدق حلقاتها ، ويهتم مثله بمن الكتابة ليحصل إلى الكلمة الفريدة المعبرة ، والإيقاع الموسيقي الذي يجعل من السطر قطعة شعرية بديعة ولكن موباسان سلك دربا آخر وإذا كان فلوريير يعد من أعظم كتاب الرواية في فرنسا بل في العالم فإن موباسان - بالرغم من رواياته الست « حياة » ، « Line Vie » ، « بل آمي » ، « Bel Ami » ، « موت أروزيل » ، « Mont Oriol » ، « بير وجان » ، « Pierre et Jean » ، « قوى كالوت » ، « Fort comme la Mort » ، « قليا » - قد اشتهر كرائد القصة القصيرة لقد ترك أكثر من

للاغالة قصة قصيرة ، ترجمت إلى معظم لغات العالم ، وتعتبر قرائا إنسانيا من ناحية ، وروائيا صادقة من الحياة في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر من ناحية أخرى يضاف إلى ذلك أن هذه القصص كانت بمثابة المدرسة لأجيال من كتاب القصة القصيرة .

آمال فريد

عبد القدوس ، ويوسف إدريس هذا الجيل لا ينكر فصل إدماركس بر أو موباسان عليه ولقد كان محمود تيمور يعبر كل « معبر عبد أطلس » عليه التقاد « موباسان القصة العربية » إن الانفتاح على العالم الخارجي ، التعرف على تيارات الفكر العالمي ، واكتشاف الأشكال الأدبية الجديدة ، والتطور المستمر في التكيف ، يعني ثراء على أدبنا العربي ويفتح أمامه الآفاق الرحبة ، أدق التجديد والتوير

وود ان ندرس في هذا البحث ، الانفتاح على الثقافة العربية في مجال القصة القصيرة ، كي نتبع تطورها من الشكل التقليدي لموباسان

وهكذا يرى أن هذا الكاتب الكبير الذي تأثر عن سبقه - وتعلم على أيديهم ، واعترف بمصلتهم عليه ، أثر بدوره على من كتب القصة القصيرة في فرنسا والعالم . بل في عالمنا العربي بوجه خاص وإذا كان موضوع التأثير يعتبره لبعض موضوعا شائكا ، كي ينموا نهمة التأثير « لأحرير نفوسهم » نحن جيل بلا أساتذة ، فإن تأثير الثقافة الغربية بعامة ، والقصة القصيرة الفرنسية ورائدها موباسان خاصة على مشاة لقصة القصيرة العربية لم يعد موضوع جدال - فإلى جانب إجماع النقاد والدارسين على ذلك ، نجد أن جيل رواد القصة القصيرة أمثال محمود تيمور ، ويحيى حقي ، وعجيب محفوظ ، ويوسف السباعي ، وإحسان

إلى ما وصلت إليه من أشكال جديدة على يد جيل ٦٨ ، كما يسمون أنفسهم ، أو أدباء الستينيات - وهو المصطلح الذي لاق انتشارا واسعا - من أمثال جمال الغيطاني ، وإبراهيم أصلان ، وإدوار الخراط ، وبهاء طاهر ، ونجوى الطاهر عبد الله ، وعبد طويا ، وعبد الحكيم قاسم ، وصنع الله إبراهيم . وسنركز في هذه الدراسة على الشكل في القصة . صحيح أنه لا يصح - في أي عمل فني - أن نفصل بين الشكل والمضمون ، بوصفها كلا لا يتجزأ ، في «سبب العمل الأدبي» ولكن التطور الذي طرأ على القصة القصيرة أكثر وضوحا على المستوى البالي والتكبيك القصصي .

وسوف يتناول الجانب التطبيقي لهذه الدراسة قصة لنجيب محفوظ بوصفها نموذجا للشكل التقليدي للقصة ، ثم يتناول غودجين من جيل الستينيات ، وقد اخترنا اثنين من أفضل من يمثل هذا الجيل وما إبراهيم أصلان وإدوار الخراط .

...

### أولا - موباسان والشكل التقليدي للقصة القصيرة :

تعتبر قصص موباسان بالشكل الكلاسيكي التقليدي ، أي أننا نجد أن بنائها هو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاث : المهيّد ، والعقدة ، والنهاية Exposition Moral Dénouement وهو ما كان يسمى أيضا بالبناء الهرمي حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحركة الدرامية أو العقدة التي يشترك فيها الصراع داخل الأحداث . ولم يأخذ موباسان عن المسرحية الكلاسيكية شكلها فحسب بل نجد في كل قصصه ورواياته - تصويرا دقيقا صادقا للشاعر الإنسانية بكل تناقضاتها ، تصويرا يتجاوز الزمان والمكان ، مما يجعل هذه القصص ، بما فيها من شعور ، تنتمي إلى التراث الإنساني .

وأول ما تلفت نظر دارس نشأة القصة القصيرة العربية هو هذا الشكل الموباساني الذي نجده في إنتاج جيل رواد القصة القصيرة ، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أضفى حبه الفنى على ما أخذ من خصائص ، وتميز بأسلوبه الخاص .

ومن عديد هذا الإنتاج القصصي الرائد قصة نجيب محفوظ «بلدة الأسير» ، وهي من أول مجموعة قصصية نشرت له ، عام ١٩٣٨ بعنوان «فلس الجنون» ، ولكن الطريف أن هذه القصة قد أضيفت إلى طبعة متأخرة لهذه المجموعة ، لأن القصة نفسها نشرت لأول مرة في مجلة الرسالة في العدد ٤٤٦ بتاريخ ١٩ / ١ / ١٩٤٢ م .

إن «بلدة الأسير» قصة قصيرة جدا ، تقع في أربع صفحات . وإذا كنا نشير إلى هذا القصر الشديد فذلك لأن الإيجاز - على عكس ما يقوله البعض عن «قصر القصص» - لدى كاتب القصة القصيرة - يقترن بتراء المصنوع ، ليبرهن على تمكن المؤلف من أدوات التعبير .

والصفحة الأولى من هذه القصة بمثابة المهيّد l'exposition ، أي الجزء الأول في البناء الهرمي الذي نكلّمنا عنه . ويقدم لنا الراوى - فيها - بطله جحشة ، فنعلم من الجملة

الأولى اسمه ومهته ومسرح الأحداث «كان جحشة بائع السجائر أول السابق إلى محطة الزقاريق حين اقترب ميعاد قدوم القطار» (ص ١٥٦) لقد احتار المؤلف بطله المتواضع الذي ينتمى إلى طبقة الكادحين المطحونين مما يربط بينه وبين هذا الحيوان المتواضع المطحون الذي يثير السخرية . المحشش وهو يبيع السجائر ، أي أن له عملا بسيطاً لا يكسبه سوى قوى يومه ، وذلك في محطة الزقاريق مسرح أحداث الدراما التي سوف شاهدها . وتجربنا هذه الحلقة الأولى أيضا - أن جحشة كان أول من هرع إلى المحطة عند وصول القطار ، مما يدل على أنه رجل يفتل على عمله في نشاط لامت إن كل هذه المعلومات تصل إلى القارئ في جملة مقننة بدأ بها المؤلف قصته . ولكن برغم إقبال «جحشة» على عمله فإنه وكفالية الناس برم حياته . صاعط على حظه» (ص ١٥٦) إنه يسمى عملا أفضل ، ويتوق إلى حياة أرعد ، فهو يعلم أن يكون سائق سيارة أحد الأسياء ، وذلك لكي يرقى بمستواه الاجتماعي ، فيليس بس «الأمدية» ، وبأكل أكل الديوات ، اللبذ ، ويقتصر عمله مع سيده على مجرد التزود والذهاب إلى أماكن اللهو . ولكن - إلى جانب هذه الأسباب البديية - هناك أسبابه الخاصة ودواعيه الخفية لا يثارة هذا العمل (ص ١٥٦) . إن جحشة يحب وفان حتى قلبه أمام محاسن «نوبة» ذات العيون لسود التي تعمل حادمة عند المأمور . وقد رأها تبسط في الحديث مع سائق أحد الأسياء ، بل سمعه يقول لها «سائق قريب ومضى الخاتم» ، فأحس العيرة تنبهه نهشا موجعا . «وكان به من عينيها السوداوين أوجاع وأمرأى» (ص ١٥٦) . وعندما اضطر جحشة طريق بوية ووعدها أن يأتي هو الآخر معه الخاتم نظرت إليه نظرة احتقار قائلة «هات لك قبقاب أحسن» (ص ١٥٦) . وكأن نظرة بوية إليه هي التي جعلته ينتبه إلى ملائمة الرثة وقدميه الخافتين العبيطين ، فأدرك - عندما رأى نفسه بعينيها - أن مظهره هام جدا ، وأن هذا المظهر هو الذي سيقرده إلى قليا ١ وأصبح تغير المهة - ومن ثم المظهر أقصى أمان جحشة . وهكذا قدم لنا المؤلف في هذه الصفحة المهيّدية بطله جحشة بطورته الاجتماعية والطبقية ، بنظماته وأحلامه ، أي الطواب الخارجية والداخلية لبطله .

وبدأ الجزء الثاني في البناء الدرامي للمقدمة Le Noeud مع دخول القطار إلى محطة الزقاريق . ويدهش جحشة حين يرى وجوه الركاب ، وكانت وجوها غريبة ، دليلة ، منكسرة ، وحراسها مسلحين على الأبواب ، ويعلم جحشة أن هذه الوجوه لأسرى إيطاليين يساقون إلى المعتقلات . ويصاب جحشة بحيرة أمل ، إذ كيف يمكن هؤلاء النساء أن يشتروا سجناءه ؟ ولأن هؤلاء الأسرى يساقون من الحرمان الطويل ، ولأنهم «خرمانين» ويحطمون بالحصول على سجناء مها كانت الوسيلة ، فتفنن ذهن أحدهم عن حل بارع : حرص على جحشة سترته مقابل عشر حلب سجناء ! ولكن هذه المقايضة لا تتم بسهولة فقد بدأ الصراع بين جشع جحشة وسهم الأسير الإيطالي ورجسته المحسومة في أن يلتصق سجناءه أكل واحد منها يريد أن يتغرق على الآخر . الأسير يريد أكبر عدد من حلب السجناء وجحشة يريد أن يحصل على الجاكيت - حلم حياته - بأقل خسارة ممكنة . وحيث أن جحشة في موقف الأخرى فقد



تهديداته الخارسة ! واعتمدت القصة أساساً على الإيماءات والإشارات ، ولذلك كانت تصلح ، ببيكلها للسرحى هذا ، نموذجاً للتمثيل الصامت «البانتوميم» Pantomime فحولت - في أول مهرجان عالمي للتليفزيون - إلى تمثيلية صامتة ، وقد نالت ، عن جدارة ، الحائزة الأولى في هذا المهرجان تحت اسم «المعطف» .

وعلى غلط هذا الشكل التقليدي الموباساني كتب رواد القصة القصيرة فأدعوا روائعهم وأثروا الأدب العربي بإنتاج وفير متفرد . ولكن بدأ التناقض في نهاية الخمسينيات ، وإن كان بعضهم قد بالغ في التشاؤم ، يعلنون عن لزومة في الفكر بعمامة وقددهور في القصة القصيرة بحاجة ، وذهب البعض إلى التباكي عليها وكتابة المراثي ، وبات والمصحا أن القصة القصيرة في حاجة إلى دعاء جديدة وإلى تغيير في الأشكال وتطوير في التكنيك . وبدأ كتابنا الكبار أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف الشاروني في تجديد وسائل تعبيرهم ، كى يراكموا التطورات العالمية . ولقد أثر هذا الجدل من الكتاب في جبل كتاب السنينيات . كما نجد في إنتاجهم جميعاً أصداء لما ورد عليهم من الغرب من مؤثرات

• • •

#### ثانياً - جبل السنينيات والرواية الجديدة Le Nouveau Roman

إن دارس الأدب المقارن يستوقفه التألف المكري والروحي والتغارب الثقافي والحس اللذين يربطان بين الكتاب والعناوين بنفس النظر عن لغتهم وقوميتهم . إذ حين يعبر شقف والمان الأزمات ، وحين يرى من حوله تصدع الأبنية الثقافية والاجتماعية ، وامسار القيم وانقلاب المعايير ، يشعر أن عليه أن يكون وجدان أمة ، ولا يعبر عن ذاته فصيح بل عن الجماعة التي ينتمى إليها ، وهذا في أي مكان وأي زمان .

فالضمون واحد إذن ، لأن الأفكار والمشاعر الإنسانية واحدة تقريباً ، يعبرها الكاتب سواء أكان اسمه نجيب محفوظ . أو كامو . أو يوسف إدريس ، أو كافكا . أو إحصان عبد القوس ، أو همنجواي . لذلك فأن الغرب بلغت النظر ، خصوصاً على مستوى الشكل وأدوات التعبير .

إن أعطاء نقدية ممتازة ومتعمقة درست أثر كامو وكاموك على كتاب عامة وعلى كتاب جبل السنينيات بخاصة . وبخاصة أحوه لميسو Meusault - بطل «العرب» في كثير من القصص القصيرة . وإن تعددت أوجههم أو تنوعت أساليب تقديمهم بعبء «ميسو» في كل الأحوال عن اغتراب للثقافة وحرته داخل مجتمعه ورفضه هذا المجتمع الذي يسوده الموت . ويرى القاد في فرنسا أن كامو Camus قد تأثر - بدوره - في روايته بكبار الروائيين الأمريكيين من أمثال همنجواي Hemingway وفوكزر Faulkner وشناس Stienbeck فأخذ عنهم التكنيك القصصى الجديد .<sup>(١)</sup> كي أن مشهد انقصة في رواية «الغريب» L'Etranger تحمل أصداء من رائعة كافكا ، انقصة « Le Procès »

تشدد في المساومة وأمعن في إثارة الحدى بالتحسين أمامه في تلدد .. وأخيراً ظهر بالمحاكاة مقابل علتن من السجائر . وعندما رور جحشة «المحاكاة» في سعادته لوئست لعبه صورة نبوية في ملاءتها للفقير فقال متعجباً : لو ترائي الآن ؟ » (ص ١٥٨) إن كل أصال جحشة وأفكاره تتمحور حول نبوية . ولا ينقصه - كى ينال إعجابها - سوى البطلون لدى يسوى بينه وسائق اليه المتاهى ببدلته الكاملة . وهرع جحشة نحو القطار ، فالوقت يجرى والقطار على وشك السير ، وظهر بالبطلون مقابل عتبة واحدة من السجائر هذه المرة ، وكاد يطير من الفرحة وهو يرتديه . وناسف أن هؤلاء الأسرى لا يرتدون الطرايش ! وعندما عث عن زبون آخر يحصل منه على حذاء لقدميه الحائتين سمع صفارة القطار . وفهم أنه سوف يتحرك دون أن يظهر بصائلته المشوذة .

وهنا ، وقد بلغت الأحاسيس والانفعالات ذروتها (ولا نقول تشابكت الأحداث ، فلا أحداث في هذه القصة على الإطلاق ، وإنما بدور كل شيء في داخل الأبطال) تصل إلى النهاية Le Dénouement

يتحرك القطار ، وينظر إليه جحشة بأسى لأنه يأخذ معه حذاء أحلامه . ولكن أحد الحراس يلمح جحشة وهو يمشى مختالاً بجذلة الأسير فيأمره أن يصعد فوراً ويهدده ويتوعدده ، ولكن جحشة لا يهتم الإنجليزية ولا الإيطالية ، ويتوعد من الحراس موباً إياه ظهراً ، وهو يقلد حركاته في استهزاء ، لما كان من الحراس إلا أن أطلق عليه النار . - «ودوى عزيف الرصاصة يصم الآذان وأغصينا صرخة ألم وفزع . وتصلب جسم جحشة في مكانه لفظاً للصندوق من يده» وتناثرت علب السجائر والكبريت . ثم انقلب على وجهه جثة هامدة » (ص ١٥٩) .

هكذا سحر لقدر من جحشة : في بصع دقائق حصل على البدلة التي نطق أحلامه وتفتح له الطريق إلى قلب نبوية ، وفي ثوان معدودات أصبحت نفس ابدة حياته ومعها كل أحلامه .. ومن هذا التحليل نرى انطباق الشكل التفضيدي الموباساني للقصة القصيرة على هذه القصة ونصف إلى ذلك قاعدة الوحدات الثلاث La règle des trois unités التي تتميز بها المسرحيات الكلاسيكية ، فالقصة تدور في مكان واحد : محطة الزقاريق (وحدة المكان) ولم تستغرق دراما الأحداث سوى خمس عشرة دقيقة يتوقفها القطار في المحطة (وحدة الزمان) ، أما من حيث وحدة الحدث فالصراع كله صراع أطباع بين جحشة والأسرى الإيطاليين . صراع بين حرمان جحشة الاجتماعي وحرمان الأسرى محددى . ويبدو جحشة البطل الظاهر الذي يتغلب على الأسرى بدهائه فيصل إلى تحقيق كل مطالبه . ولكن القدر يتغلب على الجميع في النهاية . ويعد الكاتب بالفاظه المتعاقبة هذه النهاية للمساوية ، فكيف يمكن لأى قارئ أن يسي منظر جحشة وقد سقط جثة هامدة على علب اسجائر المبعثرة التي كانت سبب سعادته وموته في آن واحد ؟<sup>(٢)</sup>

هذه القصة المشحونة بالأحاسيس لم يكن فيها حوار تقريباً . وليس هناك أى لغة مشتركة بين جحشة والأسرى الإيطاليين . وإلا لهمهم

ولكننا نود ، في هذه الدراسة ، أن نترك أثر كامو وكافكا والكتاب الأمريكيين لتتبع أثر الجيل الذي يليهم من كتاب الرواية الجديدة في فرنسا *Le Nouveau Roman* على جيل الستينيات في العالم العربي

وبادئ ذي بدء نلاحظ أن هذا الجيل من الكتاب يطلق على نفسه «جيل ٦٨» ، وفي هذا إشارة واضحة إلى مأساة ٦٧ التي عاشها كتاب هذا الجيل ، ومعظمهم في شرح الشباب ، عززت كيافهم وأعظمتهم - وهم في أشد حالات اليأس والإحباط - العزيمة على مواصلة المسيرة والمشاركة في معركة التحرير والبناء . إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعامة وفي مصر خاصة . لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضبابه في الحاضر ، وعن تطلعه وأحلامه في المستقبل ، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاور التجربة المريرة (١)

وأعلن هذا الجيل من الكتاب الثورة على كل ما هو تقليدي وكلاسيكي . وتأكد «الشعر الحر» ومضى إلى الأمام رافضا كل القيود التي تكبل الشاعر ، وأصبحت إلى الأسماء اللمعة ، مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، أسماء أخرى مثل أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وفاروق جويدة وغيرهم .. وقابلت هذه الثورة في الشعر ثورة أخرى في القصة القصيرة علما بفقدان الذين كانوا قد نعوا بها - بها جديدا ..

وقبل أن ندرس إلى أي مدى تأثر كتاب القصة القصيرة العربية بـ «الرواية الجديدة» *Le Nouveau Roman* سنستعرض ملامحها ملامحها وملابسات ظهورها في فرنسا .

ظهرت الرواية الجديدة في فرنسا خلال الخمسينيات . ومن أول الروايات التي تنسب إلى هذه الحركة الأدبية رواية المباحات *Les Gommes* التي كتبها آلان روب جرييه *Alain Robbe Grillet*

وقد ظهرت عام ١٩٥٣ . وفي نفس العام أصدرت ناتالي ساروت *Nathalie Sarraute* «مارترو» *Martrean* وفي العام التالي ١٩٥٤ صدر ميشيل بوتور *Michel Butor* «مبار» *Passage de Milan* وفي ١٩٥٥ صدر لروب جرييه *Robbe Grillet* رواية «البصائر» *Le Voyeur* وفي عام ١٩٥٦ صدر لـ «بوتور» «الحدود» *L'Emploi du Temps* . وقد نال في عام ١٩٥٧ جائزة

«رندوه» *Renaudot* عن روايته الشهيرة *La modification* «التحول» وصدر لروب جرييه *Robbe-Grillet* في نفس السنة رواية *la Jalousie* «الغيرة» وقد أصدرت ناتالي ساروت «القبة السماوية» *le Planétarium* عام ١٩٥٩ . ونلاحظ من هذه التواريخ أن أثر هذه الحركة الأدبية قد وصل إلى مصر بعد حوالي عشر سنوات وهذا ما يحدث دائما في تاريخ الأدب . إذ تبين أي ثورة أدبية أقدمها في بلدها أولا قبل أن يصل أثرها إلى الخارج . وقد صر هؤلاء الكتاب في كتاباتهم النقدية ثورتهم على الرواية وإصرارهم على

التغيير بعد أن أصبح هذا التغيير حاشية ملحقة وليس مجرد رغبة في ابتكار أشكال جديدة .

ولقد شغل هذا التغيير كل المستويات . فالكتاب المحدد يرفض البناء التقليدي للرواية وتسلسلها الزمني الذي يتمشى مع أزمة تدلج في نفس الشخصية المحورية حتى اعراج الأزمة أو موت السطر . وأصبح بناء الرواية «سيميوتيا» ، بمعنى أن أجرامها تتداخل مثل نبات السيمفونية ، ويتشابك فيها الماضي والحاضر والمستقبل في ضميرة محكمة بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث . وكثيرا ما يختلط عليه الأمر ، فالكتاب يعتمد أن يصحبه في هذا الية ويتركه يتحسس طريقه وحده . والروائيون المحددون يرفضون الشخصيات ، لأن عالمهم يمتلئ بالأشياء . ولأن هذه المدرسة تسمى نفسها مدرسة النظرة *Ecole du regard* فإن

الكتاب بصورون «الأشياء» تصويرا موضوعيا ، يكاد يكون فوتوغرافيا لا يفضل أدق التفاصيل ، تصويرا يصنع على هذه الأشياء - تصويرا يعوق حضور الشخصيات التي تبدو باعثة ، لا روح فيها . وحين تتلاشى أهمية المرد وتطغى الأشياء على الواقع يصبح هذا الواقع غير إنساني ، وكثيرا ما لا يهتم الكاتب أن يعطى لشخصياته أسماء . وللتعبير عن هذا الواقع الخالي من الانفعالات يتحتم أن يستخدم الروائي أسلوبا تقريريا خاليا من أي اتصال وأى نفس ، وأن يتق - من اللغة - لألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية ، وعن الصفات وعن الأفعال التي تنم عن المشاعر .

وتحدث الرواية الجديدة - أيضا - إنقلابا في العلاقة بين القارئ والكتاب ، وبعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته في شخصيات الرواية أصبح عليه - بعد أن فقدت هذه الشخصيات أهميتها بل كيانها - أن يجد ذاته في الروايات نفسه ، وأن يشاركه في عمله الخلاق . ويقول روب جرييه في هذا الصدد : «يعلم المؤلف اليوم حاجته الماسة لأن يشاركه القارئ مشاركة عملية ، واضحة وحلاقة ، إنه يطلب منه أن يشاركه في عملية الخلق ، أن يتجرع بدوره العمل الأدبي والعالم وأن يتعلم ، هكذا ، أن يخرج حياته الخاصة» . أما ميشيل بوتور *Butor* فيقول في كتابه «النقدية الرواية كبحث» *Le Roman comme recherche* «إن الرواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث» ، فهي عملية تنقيب واستكشاف للمجهول .

ونكتفي بهذا التقديم الموجز لأهم ملامح الرواية الجديدة في فرنسا كي نستعرض - في الجزء التطبيقي من هذه الدراسة - أثرها في إنتاج جيل الستينيات من كتاب القصة القصيرة

### (أ) «التحرر من العطر» لإبراهيم أصلان

قبل أن ندرس قصة التحرر من العطر - التي صدرت في مجموعة إبراهيم أصلان القصصية «غيرة النساء» عام ١٩٧١ عن الهيئة العامة للكتاب - نود أن نتجول في عالمه لتعرف على الملامح العامة لهذا العالم الغريب ، الذي يبدو غير واقعي لبعده عن الحياة الروتينية اليومية . إننا نمش - في هذا العالم - واقعا كابوسيكا كله معاناة ، تتكرر فيه الأحداث في رتابة تنير لليل ، وكأن الزمن قد توقف (الساعة متوقفة - مثلا - في نصي «الرغبة في البكاء» و«الملك القديم» وإحصرت الحياة ومعها

حرارة الأحاسيس واضطراب العواطف . وما أقل تعبير الديكور في هذه المجموعة ، إذ نحن - في أغلب الأحيان - في أرض حراب جرداء (وكأنها ترمز إلى العدم) أو في مقهى في حي شعبي صمت ماصده القذرة على الرصيف ، أو في شارع صيق ملئ بالتراب حيث يتجاذب صديقان أحراف الحديث ، بجوار ما تبقى من آثار ملهى قديم ، أو في حجرة على سطح أحد المنازل .

أما الشخصيات التي تعيش في هذا العالم الذي لا روح فيه فهي مجرد أعماط لا وزن لها ولا أهمية . إن الكاتب لا يعطي أسماء ، تماماً كما نجد في الرواية الحديثة Le N. Roman . وأحياناً يهرق بينها على أساس مظهرها الخارجي . فمرى الحبل في مواجهة السمين ، مثلاً ، ويقتل الكاتب نظر القارئ إلى الجانب الجسدي للشخصية متعمداً أن لا يعطي أهمية للجانب السيكولوجي . وشخصيات إبراهيم أصلان سأت أحبة ، تصيب بكل ما فيها من تعاسة ورتابة وحيث . وهي لا تتعدى بعض المقادح المتكررة ، لها الراوي ، وهو شخص يصور لنا ، موضوعية ، ما تقع عليه عبه دون اعمال . بعد أن وصل إلى حالة من اليأس واللامبالاة . وهناك شخصية الصون ، الذي يبدو في منتهى لرزانة ولكياس ، ويستمتع بأدب إلى حدته حتى تصدر منه في نهاية قصة حركة غير متوقعة تكشف عن هذا الحيوان ، كأن يتحرك حتى ملاسه فجأة ! ويمكن تفسير هذه الرغبة في التمرى بأنها صيغة من الرقص عند العالم القائم والاحتجاج على الواقع المرير . كما أنها تكشف عن الحاجة إلى الرجوع إلى رحم الأم حيث الحنان واللطف ، وهو ما نفتقده في هذا العالم القاسي . وأحياناً أخرى يأخذ رقص الواقع والاحتجاج عبه صيغة الانتحار ، كما حدث للتاجر المعجوز عم مروق داخل دكانه (في قصة «الوم في الدخول» ) . ولأن هذه الشخصيات مجرد عمدح مغلقة ملتق بها دائماً فقد أخذ بعض النقاد على إبراهيم أصلان أن كل كتاباته تكاد تكون قصة واحدة كبيرة ، تتكرر فيها الأحداث ، وتزداد فيها التباينات داخل نفس العالم القائم . ولكن هذا حال كبار الكتاب المعاصرين في فرنسا ، ونسوق - هنا - بعض ما قالوه عن كتاباتهم . يقول جيان كيرول Jean Cayrol : «إن الروائيين لا يبتزون من إهافة كتابة أول رواية لهم» .<sup>(١٧)</sup> وجان كيرول وولتي معاصر ، ما يزال حياً ، تأثر بأهوال الحرب العالمية الثانية التي ذاق فيها الحياة في معتقلات النازي ، حيث يفقد الإنسان آدميته ويهيش كليلث الحلى . إن هذه الفترة العصيبة التي عاود بعدها كيرول إلى الحياة ، مثل العازر ، قد تركت أثراً غائراً في حياته ومؤلفاته ، حيث تزداد نفس التباينات في إصرار . أما Butor فهو يؤكد «عندما نستعرض الكتب التي سبق أن ألفناها نجعل إلى أنها تكاد تكون متشابهة» .<sup>(١٨)</sup> وإن دل هذا على شيء فهو يدل على أن الكاتب لا يمكنه - أحياناً - أن يتحرر من أفكار تزدقه وتسيطر عليه ، مما يؤكد الأثر الذي يتركه في القلموس . وهذا - دون شك - الانتطاع لدى قراءة إبراهيم أصلان

وإذا كانت الشخصيات في عالم أصلان مجرد أعماط تتكرر ، فالأهمية الأولى تكون للأشياء ، كما رأينا عند كتاب الرواية الحديثة . إن المؤلف يصعب لنا ، لأشياء والعالم الخارجي وصفاً دقيقاً . ويلتفت تفاصيل الأشياء

كما تلتقطها عدسة الفوتوغرافيا الباردة ، وهو يستعمل - في هذا الوصف المحايد الذي لا حرارة فيه - لغة هادئة باردة وأسلوباً تقريرياً علمياً ، فيختار ألقاظاً مجردة من أي عواطف أو أي حياة . وقد استوفى في قصة «التاجر» هذا الوصف للبد ، وهي بلد إحدى الشخصيات ، ولكنه يصعبها كثيراً منمصل عنه تماماً

«رأيتها وهي ملقاة أمامي عمرة على السطح الخشبي الداكن ، وقد غطتها الخطوط الخفيفة المتشابكة قربت وجهي منها كانت الأصابع مرفوعة ومائلة إلى ناحية ، وكانت تلقى بظلال معروفة على باطن اليد الموضوعة . وفي الجانب القريب مني ، عند الرصع ، كان عدد من الأوردة الزرقاء الزرقاء بظلال فوق شريان متضخم قليلاً . بعد أن لبثت عيني لاحظت أن هذا الشريان كان يهتز في انتظام ويحرك بداية الخط العميق تبعت هذا الخط العميق المزروح كان يقسم راحة اليد المعمرة ويقتطع مسارها إلى الناحية اليسرى . وينتهي في ذلك المكان الموجود بين الأصبع القصيرة الوحيدة وتلك الأصبع الأخرى القريبة من بقية الأصابع الطويلة تراجعت على مقعدى وأنا مارلت أراها ولكنها ابتعدت عن مكانها ومالت إلى ناحية» .

ونلاحظ في هذا الوصف الدقيق أن أصلان - أو البطل القاص - لا يقول أبداً «يدى» ، أو «أصابع» ، بل يتكلم كأنه عالم ينظر إلى يد يبرية عنه تحت الميكروسكوب : قربت وجهي منها .. لبثت عيني فيخيل للقارئ أنه أمام صفحة من كتب التفسير ! وهذا لوصف الدقيق الموضوعي الخلال من أي أحاسيس يذكرنا بالمحاوالت التي يصنف لنا فيها روب جرييه Robbe Grillet قصة من الطامس في روايته Les Gommes أو إحدى الحشرات في رواية «العيرة» La Jalousie

ويتوقف - في جولتنا في عالم أصلان - عند قصة «التحرر من العطش» وهي من أحود ما كتب ، وفيها نجد معظم ملامح عالمه وتأخذنا القصة إلى حجرة صغيرة متواضعة ، أغلب ما فيها قديم قسرت ونجعلنا دقة الوصف نبش داخل هذه الحجرة ، بل يرى ما تقع عليه عينا البطل خارجها

«أخيراً توقف الشاب بالحجرة التي تطل على الطريق . وكانت هذه الحجرة التي تطل على الطريق بها ثلاث كنبات وفي أحد أركانها مكتب قديم تملوه امرأة مستطيلة ، وعليه مجموعة من الكتب وكمية من اغلات ومطافئ ممثلة بأعقاب السجائر . تناول كتاباً وجلس على الكبة الموجودة تحت النافذة . على قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر اللون وكوب من الزجاج في قاعه كمية داكنة من الشاي . وضع الكتاب بجوار الكوب وتطلع إلى الخارج . في الجانب الآخر من الطريق الضيق كان هناك محل بابيه الخشبي مقترح . وكلب صغير في المكان الموحد تحت النلاجة الباهتة للموضوعة بجوار مدخل ذلك المحل . قصص الشاب على الكتاب وجهد من على الكبة وأتجه ناحية المكتب القديم وضع الكتاب وتناول حلة مصورة بدأ يتأمل غلافها . وارتفعت دقات خفيفه

على الباب الخارجى ، تترك المحلة ويخرج إلى الصالة . كانت الصالة مظلمة وبها منضدة معدنية صدئة وعدد من المقاعد القديمة ودولاب .

وبلغت نظرنا - فى أسلوب أصلا - التكرار ، خصوصا تكرار الصفات التى تعطينا انطباعا بأد كل شيء فى الحجرة وحارجها رت متالك وتزداد الصفة قديم ثلاث مرات فى بضعة أسطر ، والمنضدة المعدنية «صدئة» ، والمطلة ممتلئة بأعقاب البحار ، وفى قاع الكوب بقايا من الشاي الداكن ، أما خارج الحجرة فى هذا الزقاق الضيق ، فإمكان «موجل» تحت التلجة ، وهى «باهتة» اللون ، أى قديمة مثل كل الأشياء التى تحيط بالبطل . ولأن هناك - دائما - نوعا من الانسجام بين البطل والبيئة التى حوله فمن الممكن أن نتوقع ما ستكون عليه نصبة الشخص الذى يعيش فى هذا الجو القائم . ونحن نعرف على البطل من خلال الحوار المتعصب الذى دار بينه وبين الفتاة التى تطرق بابه فجأة . وبعلم أب صديقة ريمه فى المسكن «سيد» وهذه الشخصية ، التى يعطيا المزلف اسما ، على غير عادته فى أغلب القصص ، لن تظهر حتى نهاية القصة . ولكنها شخصية لها كثافة حضور بالرغم من غيابها ! ونحن نرى أنها على نقى شخصية البطل على حط مستقيم . والمدير بالذكر أن شخصية الفتاة تبدو كأنها لا وزن لها وحدها ، وهى تصنع مع شخصية سيد شخصيتين متكاملتين . لها نفس الملامح ، ويعيشن نفس الحياة الاجتماعية المتحررة ، وكأنها وحدة سيكولوجية - إذا جاز التعبير - تقابل شخصية البطل ونواحيها .

والبطل - من ناحية - شخص قلق ، منطو على نفسه ، عجول ، لا يحب أن يختلط بالآخرين . صجر حياته ، حزين . إنه لا يخرج من البيت لأنه يكره التجمعات . ولا ينام من فرط القلق . ومن ناحية أخرى نجد سيد وفاته . وهو مقبلان على الحياة وعلى المثمة ، يمارسان الجنس ، (والفتاة تشك فى استقامة سيد أثناء غيابها) ، ويلعبان إلى المسرح والسبا ، ويحبان الاحتلاط بالناس ، ويعيشان حياة طبيعية ... ولكن البطل يعترض : «لماذا تكون الطريقة التى يعيش بها سيد هى الطريقة الطبيعية؟» لماذا لا تكون حياته هى الطبيعية وطريقه هو المستقيم ؟ لماذا لا يكون هو على صواب وسيد وفاته على خطأ ؟! من الذى يحكم بالخطأ والصواب ؟

وأستل البطل أسئلة وجبة تشير إلى أن كل شيء نسي وأن لكل رؤيته ولكل حقيقته *Chacun Sa Verite* إذا استرنا حوار مسرحية مشهورة لبيزاندلو Pirandello ويؤكد البطل لفتاة «أعتقد أنى لست الوحيد الذى يفعل ذلك» . أى أنه يمثل جيلا متأثرا ، يمثل الراعبين للواقع المرير والسخطين على الحياة ، جيلا يشعر بالإحباط وفقد الرجة فى الحياة . إنه يفكر كثيرا ولكنه لا يعمل من أجل تغيير واقع . وعندما تسأله الفتاة : «لماذا كنت تفعل قبل أن أحضر؟» يكون الرد : «كنت قاعدا على الكبة» . أى كان حاله دون أن يقوم بأى عمل على الإطلاق ، ولا حتى مطالعة الكتاب الذى اكتفى بتقليب صفحاته ، ولا اصحة التى تأمل علاجها ثم تركها جانبا ... وهكذا يشجب المزلف ، بطريق غير مباشر ، السلية التى تكنى بالرهس ولا تقوم بحصة إيجابية من أجل التعبير والتناء .

وإذا كان الكاتب وضع الفئاض وجها لوجه على مستوى الشخصيات هناك تناقص واضح أيضا بين عالم القاهرة وعالم قلوب . إن «سيد» وفاته يحبان حياة القاهرة المليئة بالرحام والصحب والمخلات (الشيك) حيث «لا تعرف أحدا ولا أحد يعرفك» يكفى أن وقتك يصبح فيها دون أن تشعر . أما فى قلوب فأت «نعرف الناس وكلهم يعرفونك وأى شيء يحدث يصح عندك علم به ولا يصح وقتك دون أن تشعر» . ونلاحظ أن الثوارى بين الحياة فى القاهرة والحياة فى قلوب يكاد يكون تاما ، ولكن أى حياة أصلا ؟! مرة أخرى ، كل شيء نسي . وكنا نتصور أن البطل يعامل المعش فى مدينة لا يعرفه فيها أحد ، مادام يضيى بالناس ، ولا يزال بأى شيء . فلماذا يهتم بأن يكون على علم بالأحداث والوقت لا وزن له عنده سواء ضاع أم لا ؟! إن ذلك كله يكشف عن تناقص داخل عند البطل الذى لا يعلم ماذا يريد بالضبط ، مثل أى واحد منا .

أما الفتاة فتتعدد أن الحياة فى القاهرة سبة بينا الحياة فى قلوب ملل كلها وإن كانت ثمة أشياء تحدث فيها من وقت لآخر لكسر للمعمود والرتابة . وهنا تحكى الفتاة للبطل قصة هذا الهون الذى كان يقف حاريا فى خندق حفره بنفسه كى يجرس المدينة ، ويحذر الناس من الأخطار التى تهددهم وقد أقي بطول يقيم كى يساعده فى المراقبة ، ووعده أن يعطيه قطعة من الحلوى ، كلما أخبره عن أى خطر يراه ، ولكن هنا الطفل - كى يحصل على كمية كبيرة من الحلوى - أخذ يبالغ فى وصفه قائلا إن البلد مهدد بهجوم شامل ، قات الرجل المسكين من شدة الرعب . ولم يعلق الشاب على قصة الفتاة ولم يد أى افعال ولكن شعب وجهه عندما قالت «الشيء المدهش أننى كنت أراه كثيرا ولم أكن أقصو أبدا أن يفعل ذلك» . وعندما همت بالانصراف استوقفتها لحظة وخرج مسرعا من الحجرة ، وعاد وقد تجرد من كل ثيابه ، حاريا كما ولدته أمه ، ثم جلس على الكبة صامتا وهيناه محاليتان من كل تعبير .

للمرة الثانية نلاحظ الفتاة - والفارنى معها - أن من كانت نطه شخصا رربنا ناقشها بكل كياسة ومنطقية ، مقارن بين القاهرة وقلوب ، مجنون هو الآخر ! إن الصدمة أوقع لأنها غير متوقعة ، خصوصا أنها ترى الشاب - فى أول القصة يحى سابقه العربيتى عندما ذهب لفتح الباب . وعندما دخلت الفتاة هرع إلى حجرة بومه كى يرتدى بيجامة . أى أحس بالحاجة إلى سترهه أمامها . إن المفارقة واضحة بين ما كان يبدو عليه البطل وبين ما نكتشفه فى نهاية القصة . فإين حقيقة البطل ثم ما الحقيقة ؟! لقد جعلنا إبراهيم أصلا نشك فى كل شيء وربنا طوف بالقصة التناقص والنسبية . إن البطل يعبر - مالتحصن من ثيابه - عن اضطجابه ورفضه لواقع كما أنه يحتفى فى الجيوب ، الذى يمثل نوعا من المروء إلى عالم أفصل . عالم الخيال والحلم .

إن إنسان إبراهيم أصلا يهرب من الواقع الكابوسى إلى عالم يمكن أن يحقق فيه ما يصبو إليه وهو - حين يرفض الواقع عما فيه من عبث

وريف وقهر - بعير من إجمانه بأن الفد المشرق الذي يحمل به آت - إننا لا نرى تحقيق الحلم بل الجهود المبذولة من أجل التغيير. قد يكتب الفضل هذه الجهود ولكن على البطل أن يقاوم مها كانت النتائج ، مثل سيريف Sisyphé البطل الأسطوري الذي كان يقاوم وهو يعلم مقلما أن لا حدود من عمله ، ولكنه لم يفقد الأمل ، لأن هذا العمل - مها كان هيبا ومها كانت عواقبه - تأكيد لإتسانه وتأكيد للمعي في حياته . ويكتب كامو عن Sisyphé قائلا : إن النضال من أجل الوصول إلى القمة يكون . في حد ذاته ، كى يملأ قلب الإنسان بحب أن نتخيل سيريف Sisyphé سعيدا<sup>(٩)</sup>

ولا يقول لنا إبراهيم أصلان كيف يمكن لأبطاله أن يصلوا إلى القمة وبنى تحقيق أحلامهم . وهو يعتمد ذلك لأنه يوافق - ضنا - نانالي سروت Nathalie Sarraute في «أن دور الكاتب هو أن لا يضمن القارئ بوصف النداء والحلول السهلة ولكن - على العكس - أن يفقه . فيجعله يصح نفسه التساؤل دون أن يجد الجواب الأسيد .»<sup>(١٠)</sup> إن على كل قارئ في هذا النوع من الكتابة - أن يجد طريقه وحل المناسب له

#### (ب) «في الشوارع» لإدوارد الخراط

عندما أصدر إدوارد الخراط أول مجموعة قصصية له ، وهي «حيطان هائلة» ، ١٩٥٩ ، استقبلها النقاد بحماس بالغ ، لأنه كان يقدم تجربة فية جديدة وكان لأسلوبه مذاق متفرد . ويقول إدوارد الخراط للناقد صبرى حافط عن هذه المجموعة إنه قدم فيها «قصية وحدة الإنسان أو وحشة الإنسان» ، وبمعنى بذلك وحشة الإنسان أمام نفسه «ووحشته ووحدته في المجتمع وبين الناس ثم وحدته في هذا الكون ، في هذا العالم الصحري الصامت الذي لم يصنع له ، ولم يصنع كى يستجيب لرغباته ونزواته وأشواقه»<sup>(١١)</sup> أما مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» - التي أصدرها عام ١٩٧٢ ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣ - فتنتقلنا إلى عالم عثى يصارع فيه الإنسان القهر والموت صراعا صاروا ، وهو يعلم أنه لن يتغلب على هذا العدو الساحر ، ولكنه لا يتراجع ولا يتوانى .

وتحت قصة «في الشوارع» مكانة متميزة في هذه المجموعة . ونحن نناقش تماما مع الأستاذ بدر الدين حين يقول - في دراسته القيمة لهذه القصة الأخيرة في المجموعة .

«تفرض عليك القصة شعورا بأنها كلمة أخيرة» ، خطيرة تعرض فيها القاص نفسه ويتعرض بها كما لم يفعل من قبل في مجموعة «الساعات» ، بل هو يذكر اسمه في آخرها وكأنها هو يريد أن يوقع على لوحة تمت إن هذه القصة واحدة من أروع شواهد التعبير في أدبنا عن الموقف الميتافيزيقية أمام الموت - بأى معنى - الذي يقترن الحياة كالوحش وأصبحت القصة - في الآن نفسه - كما قلت - تكللا لتجارب القصص السابقة وتأكيدا لها وكأنها التصور الكلى الذي يعقب الشهود ، أو المفهوم المزدوج الذي تندرج عنه جزئيات التجارب في ساعات الكبرياء<sup>(١٢)</sup>

إذا كانت رواية العرب لكامل تبدأ بحملة مقتنصة لا يمكن أن يساعها أى قارئ «اليوم مانت أمى . أو دما تكون مانت أمس . لست أدري» ، فإن أول جملة في قصة «في الشوارع» تترك انصبا لا يحى : «كانت العينان اللتان تظفران إليه قاسيتين ، معاديتين ، يعرفها طول عمره . تواجهانه ، بهمت ، من غير لغة . ولا يريد أن يرد عليها» (ص ٨٦) ويأتى الفموض في هذه الجملة من أننا لا نعلم هوية العينين القاسيتين وصاحبها ؟ ولا نعلم من يواجهه من في صمت ؟ هل هو الطفل ؟ ومن هذا الذي ينظر إليه بهذه الشراسة ؟ ويحد حل الدمى الجملة التالية : إن الطفل - الذي لا يعطيه الكاتب اسما كمعظم أبطاله ، والذي يشير إليه طوال القصة بضمير العائث - يحقق دقة أهم المرأة وهاتان العينان هما عيناه هو . إن هذه المواجهة الصامتة ، في المرأة ، هي أول مواجهة للطفل مع نفسه

تبدأ القصة وكأنها قصة بوليسية على طريقة روب جرييه Robbe Grillet لقد سمع البطل أن في المدينة وحشا أو قاتلا مجهولا يتطلق في الشوارع مهاجما المارة . ويعانى البطل الفسق ولكنه لا يريد أن يستسلم له بل يحاربه بالأمل ، بأمل أن لن يحدث شيء له ولأولاده . وفي هذه الصفحة الأولى تحليل صادق لمشاعر إنسان يسمع عن خطر يهدد الآخرين . ولكنه لا يهتم به ، لأنه مدرك في أمان . ويحاول البطل أن يوهم نفسه بأن كل ما يقال عن الوحش مجرد إشاعات ، لأن الجهات الرسمية ، كالإداعة والتنفيذيين ، لم تؤكدوا وهو يبحث عن كل الدلالات التي يمكن أن تبعث في صسه انطمأنينة إن سلطات الأمن تطارد الوحش ، ثم إنه - شخصيا - لم يره ، وكان عدم الرؤية يلغى وجوده . والطفل - هنا - كالعامة نحن نأسي في الرمال حتى لا نرى الخطر الذي يهددها . وعلى أى حد يفرح أن هناك وحشا ملاحا لا يعبه ، لأن الوحش يهاجم الآخرين ! وهكذا يميز الكاتب من أنانية المرء حين يشعر أنه وأسرته في أمان ، فلا يبالى بالآخرين ، كما يتدد بسلبية الناس وقسوة أحكامهم عن صحابا الوحش ، مادامت المصيبة لم تلحق بهم : «هم يستحقون ما وقع لهم على أى حال - إن كان قد وقع لهم شيء» . لماذا يتصدون له ؟ لماذا يخرجون إليه ؟ ما لهم هم ؟ فإذا كانوا قد ذهبوا إليه ، في مكانه ، عمدا أو عن غفلة ، فلعلهم كانوا قد حسبوا حسابهم ، من الأول ولأولوا جزاءهم على كل حال» . (ص ٨٧) أما الصحابا فهم يحسون بكبرياء ما قد أصابهم لأنهم يرفضون أن يشيروا المرء ..

وبلى جانب هذا التحليل انصافى للنفس البشرية - وهذا تصور الداخلي للإنسان - نصف لنا الكاتب انعام خارجي الشروع على مطلق فيا الوحش ويضعها وصفا مفصلا شس ذق خرباب . على وصفا يجعلنا نؤكد أن الشوارع - في هذه القصة - تمرير إلى الحياة صحيا وصحيحها . مكل - فيها من تناقضات وافر . وصت حصص كل حواس

«ماذا يمكن أن يحدث - على أى حال - في الشوارع الصعبة المضيق القاصدة المحرقة المتراكمة بالحر والرحمة ؟ بين الأنوبيسات المتوحشة الثقلة الهاجمة . والبيوت القديمة جعفيا الشمس واعبرته براب حتى



والبيت

«أقول نعى . وأنا أفكر فيك أيها البيت

البيت الذى قضيت فيه فصول الصيف الدافئة فى طفولتى» (١٢)

وثمة ملاحظة أخرى على بدء هذه القصة - إنها شبيهة بالسيمفونية التى تتداخل فيها اللحىات ، وتردد سمات وتلويحات . وذلك مع الحركات الموسيقية المختلفة . فالموسيقى هادئة تدرج على نحو ما كانت عبث فى بداية القصة ، عندما كان البطل آمناً فى بيته ، وصاحبة تارة حين ارتفعت - مثلاً - صرخة فرامل الأتوبيس وهدير المحرك ، حين كان يصطدم بسيارة النقل المحملة بالحديد ، فتصدت أصوات الركاب الصيحات والدعوات . وتتوالى الحركات الهادئة حين يتذكر البعض طموحه ، أثناء جلوسه فى المقهى يشرب الشاي . وتتوالى الحركات الصاخبة حين يسمع البطل - وهو فى المقهى أيضاً - أصوات طرقات على معدن زعمالساك أو ليكياكي أو لميص نحاس ، وتصل إليه قرعة نحاسية مكتومة حين يصح القهوجى الصوفى النحاسية بعضها فوق بعض ، وكأننا نسمع - فى هذه الفقرة - عرماً للآلات النحاسية فى سيمفونية لمهاجر ويسود المدون فى نهاية القصة فتصاحب الموسيقى لحية وصف الكاتب للأم الصميدة التى ترصع ألبها ويصاحب هدير شاحرى *edagio* البطل وهو على طريق العودة ، يحلم بالبيت بعد المطاردة فى الشوارع .

ولنعد الآن إلى بداية القصة ، لنصاحب البطل منذ لحظة معادته منزله . لقد رأينا كيف كان يشعر أن الأمر لا يعنيه ، وأنه بعيد عن كل المخاطر ، ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن عليه أن يخرج إلى الحياة ، إلى الشوارع ، فهذا قدره ، قدر الإنسان . وتبدأ الرحلة فى الأتوبيس ، ويجعلنا الوصف الدقيق لكل ما فيه ومن فيه يعيش فى داخل الأتوبيس على «المقاعد الجلدية البلاستيك اللامعة من احتكاك الأجسام المرقانة» (ص ٨٨) ونشارك الركاب الرعب والهم حين احتسبت أحاسيسهم لحظة صمت كاملة كأنها الأبد (ص ٨٩) ، عندما وشت الأتوبيس على الاصطدام . ويحذر بنا أن نوقف عند هذه الصفحة المبينة بالحياة المتدفقة ، فهى تستحق عدة ملاحظات . أولاً أن الكاتب يعطينا - فى وصفه للأتوبيس - الانطباع بأننا أمام وحش صمغ الحزم ، فهو يستخدم أسماء وأفعالاً وصيغاً ، تستخدم فى وصف الحيوان ، فالأتوبيس «يرحف» ، وله «عظم» كالحيوان ، وهو «يشفق شهقة واحدة مثقلة الزئير» يزوم فى هريره الممتلئ الصدى (ص ٩٨) والملاحظة الثانية أن الكاتب الذى يشبه الأتوبيس بالحيوان الشرس يجمع عليه - فى الوقت نفسه - من الأحاسيس الإنسانية ما يجمع بين تكلم من ددع وعصب اهرك عن الصجلات التى وتلمس النجاة والحياة بشات جديد فى منحدر الأرض المرتفعة (ص ٨٩) ، وإلى جانب هذا الأتوبيس ، الجهاد الذى يحمل صمات الحيوان والإنسان معاً ، يلتقى مع البطل ، بشخص يحمل صمات الإنسان والحيوان معاً ، فهو «هارو الأمسان» كحيوان متوحش ، وله وجه أضر نجف ، ودراعان تنهيان بأصابع سوداء الأظفار كالحالب وفى صافيه رشاقة توحى بقوة عضفية ،

عيد صفحات وجوهها الدابلة للساقطة الجلود؟ بين مواكب الناس المدومة المختلطة للتشابكة التى لا تنتهى بالخلاب والقفطين والقناتين والملايات والبنطويات والبلوزات ، بالحزم والبلع والصادل والأقسام الخافية أمام الدكاكين المنفوحة وسيارات النقل الضخمة المشعة الحموله ، بين عساكر المرور يصعبهم القصيرة ووجوههم السوداء المعلقة فى الملل والعرق ، على الأسفلت للشقق ، وجزر البلاط الضيقة الشريطية وسط الشوارع ، والمضرة المضرة الساقطة ، وأوراق الصحف والنفايات المتطيرة وأكوام التراب الصغيرة ، بين أكشاك السجائر والبضائع المستوردة ، والمكتب والمجلات الملقاة على الرصيف ، بين الأنوار والصافير والسيارات اللامعة ، والتاكسيات المكسرة ، والعربات الكارو والتراموايات وعربات المفاكهة والقهجى والجزر؟ ماذا يمكن أن يكون قد حدث لهم ، أن يكون قد فعل بهم ، فى الشوارع ، وفى ولدة الشمس العارية البهينة ولوانيس النور وإعلانات النيون؟ (ص ٨٧) .

يعد - فى هذه الصفحة - الحياة مكتومة ، صورة مصغرة للعالم *un microcosme* بكل طبقاته . بأربانه المختلفة واهتماماته المتباينة . وتختلط الأصواء والأنوار بالصافير وه الكلاسيكيات ونرى العربات الكارو إزاء السيارات اللامعة . وعلى مهتوى الكتابة ، بلغت نظرنا جمل إدوار الخراط الطويلة التى نذكرنا بحمل بروست *Proust* أو بولور *Butor* ، وهى جمل مرنة تتلوى وتتلون وتأخذ القارئ فى صيحات ودوامات نصيبه باللهات بدون ملاحظ استعمال العنان للصمات المتعددة لنفس الموصوف ، إذ تصحب كلمة الشوارع - مثلاً - خمس صمات ، لكل واحدة دلالتها المختلفة عن الأخرى . وه أحيان أخرى تعبر هذه الصمات عن معان مترادفة حين يقول مثلاً : «الأتوبيسات المتوحشة المثقلة المهاجمة» حيث تبدو «الأتوبيسات» أشبه بحيوانات ضخمة متعترسة .

وتسير قصة «فى الشوارع» من حيث الشكل للمبارى ، بحركة دائرية ، إذ يعاد البطل بيته - فى أول القصة - ليبحث عن الوحش فى المدينة ، وفى نهاية القصة - وهى أيضاً نهاية رحلة البحث *La quête* التى تستغرق النهار بطوله منذ الصباح الباكر حتى «آخر نور السماء» - يرى البطل على طريق العودة إلى البيت ، وإن كان ما يزال يبدو بعيداً...

بيت البحث عن الوحش البيت

وقد رأينا كيف كان البطل يشعر بالأمان وهو فى داخل البيت ، وكيف كان يتصور أن الأمر كله لا يعنيه ، فاليك مرقاً الأمان وهو الملاح الذى ترقى - فى نهاية القصة - إلى أن يعود إليه ، بعد أن أنهكه مطاردة الوحش . والبيت يرمز إلى رحم الأم . وفى كتاب جليسون باشلار *Gaston Bachelard* «بوسطيقا الفضاء» نجد بيتين فيما التواق بين الأم

*La Poétique de l'Espace*

مغمورة خارقة على القبح والتلث ( ص ٩١ ) كحيوان يتنص على  
مريسته ولكن في قدميه حذاء تنس !

ويطل البطل - من الأنوبيس - على مركب يتهاذى على صفحة  
البل ، ويصف لنا - بعد الأنوبيس الصمغ بضجيج وركبه - هذه  
اللوحة الجميلة لعدالة المسنة : «مركب وحيد صغير أسود يبدو من بعيد  
مشقفا أعرج ، قشرة خشيلة لحلة يصعد بها وجه الحياة ويبط ، في  
رفق يبتقى بها شراع أبيض مغرود شاقق الارتفاع تحظى بالهواء ، روح  
لوية هريضة الجناح ، تنشق طريقها جرق ووجد إلى السماء الباردة  
الزرقاء » ( ص ٨٨ ) ونلاحظ الإيقاع الموسيقي الذي يصاحب الوصف  
الشاعري ، حيث يختلط لون الشراع الأبيض بزرقة السماء التي تنوق إليها  
روح ، فهو إيقاع موسيقي هادئ يقبب الارتفاع الصاحب المصاحف  
الذي يسود الفقرة السابقة .

ويشيع الفنان النسق به في الصفحة التالية ، فبعد أن يصف لنا -  
في إيقاع سريع متصاعد - حادث الأنوبيس ، يعود إلى الوصف الهادئ  
والشاعري الذي تصاحبه موسيقى هادئة في وصف بضيق حياة وحضورا  
على شيء متراضع نقابته في حياتنا اليومية دون أن يلفت نظرنا ، وأهمي  
«عربة تين شوكي»

دع الالفق الشاقق الارتفاع الذي لا تصل إليه المجلات في  
دورها المتناسك المخرج المصمم الملهوف ، تحت صفحة السماء ، بإزاء  
خلفية العمارات الملونة بالبنى المنطقى والأزرق الكبيرى الكالكاني ، هناك  
وحدها ، متمبرة لاطعة الخواص ، عربة تين شوكي ، على صجلاتها  
الحشوية الدائرية الرقيقة القروع ، أنصتبات المجلات المخرقة تبدو من  
خلاط الزرقاء السماء ، ورقيفة مشعة من المركز ، مفرجة من بورتها للمكررة  
الصلبة ، في موسيقى هندسية ثابتة ، وأكوام الحبوب الشوكية ، عالية ،  
غضبة بمصارنتها ، نباتات عصبية وكثيفة المنفى ، لا تباي ، تحديا لا رد  
عليه ، وبجانبا صليحة الماء تومض بشعاع لا تطيق عيناه أن تنظر  
عليه . ( ص ٩٠ ) .

وبرى في هذه اللوحة ( وكان قصة وفي الشوارع » - لبراعة الوصف  
وواقعيته - سلسلة من اللوحات المبررة ) كيف يعود اللون الأزرق  
بدرجات مختلفة : الأزرق الكبيرى الكالكاني في العمارات مع البنى  
لمسطح ، وورقة السماء الصافية التي مراها من خلال المجلات وكل  
شيء جميل في هذه اللوحة : فالمجلات رفيقة ( وهذه الصفة تتكرر )  
ذات موسيقى هندسية ، وحتى حبوب التين الشوكي ، غضة كثيفة المنفى ،  
فيها تحد وكبرياء وشعاع من نور يبتقى من صليحة الماء ، شعاع يحطف  
لأبعد . وهناك نوع من التوازي بين لوحة «عربة التين الشوكي»  
ولوحة «المركب الصغير على النيل» برقتها وشاعريتها وبيها لوحة  
«الحادث» وإذا كان المركب الصغير يبدو خشبيا صعبا إلى جانب  
لأنوبيس يجرمه الصمغ ، فهما يشتركان في المصير نفسه ، كلاهما سير  
يسمع في طريق دون أن يستطيع التوقف ، فيكتب إقولو الخواص عن  
الأنوبيس أن هذه «الكثفة الضخمة مندحمة كأنها رغما عنها ، لا تملك أن  
تد حركتها قوتها ذاهبة إلى عرضها لا تحيد» ( ص ٨٨ ) أما المركب

الصغير فهو أيضا يسير رغما عنه ، فهو قشرة خشيلة لحلة يصعد بها وجه  
المياه ويبط ... قلب به موجات صغيرة » ( ص ٨٨ - ٨٩ ) .

وهكذا يشارك الأنوبيس والمركب الصغير مصير الإنسان الذي عليه  
أن يواجه قدره ، ومصير البطل الذي لابد أن يواجه الوحش شاء ذلك  
أو لم يشأ ، فالأشياء - هي الأخرى - مثل الإنسان ، ضحايا القدس

ويصل البطل أخيرا إلى «ميدان التحرير» - ويصفه الكاتب كميدان  
في بلد ريفية ، أما المبانى فهي «راوحة كلها وقصيرة ومغلطحة» ، بهائم  
ضخمة كسوى حول الجرن ، مدت ككل أقدامها العريضة ودلت  
رؤوسها في كومة عظامها السائلة الهامدة . ( ص ٩٠ ) ويبدو أن مجرد  
وجود الوحش في المدينة وإن كنا لم نلتق به بعد - له أثره السيء والعميق  
على المدينة بآثارها : فكل شيء فيها أصبح يعكس صورة الوحش ،  
كهمه المباني التي يرى فيها الكاتب بهائم مغلطحة ( ويستعمل نفس  
انصتات لوصف الوحش ) إن الوحش موجود في كل صغيرة وكبيرة في  
المدينة : في كل الطرقات ، في كل الناس . لقد أحال الجور العام إلى جو  
كابوس . إذ فقدت المدينة الجانب المتحضر وأصبح الناس كظلال قائمة  
«سير في غير سرعة وفي غير بطي» ، محبة ، لامعات سوداء ولبقة رلة  
هزيلة مجوفة ، في وسط إشعاع رازح شامل ، تحطط طريقها إلى ركن  
المحطان وأمن الأثاث والكراكيب والمكاتب والسرير الرلة ، ( ص ٩١ )  
لحنى البيوت ، حيث كنا نجد الأمان ، ملينة الآن بالكراكيب والفوضى  
والقذارة . إن المدينة أصبحت كالمدينة المسحورة التي أحالتها روح شريرة  
إلى سلكى عليه من قبح وتخلف . لقد أصابتها اللعنة !

ويصح إقولو الخواص - كمادته - إلى جانب هذه اللوحة القائمة  
لوحة أخرى مشرقة تقابلها ، نعمة هادئة حاملة كأنها آتية من عالم آخر ،  
مع هذه الدراجة «الرشيقة» ( ونذكر هنا عربة التين الشوكي وذات  
المجلات «الرفيقة» ) المحملة بالزهور ذات الأريج المنعش المسكر :  
«أكوام شائعة من الأزهار الأنيقة المكتزة الجسد ، طرية غضة ، يتدفق  
هي ألوانها في النور ، في لدونة لحم حي وثير ، ورقته مقطوعة ، ملفوفة  
إلى بعضها البعض بخيوط خضراء من أحواد نبات ، أشربة حمالات تحز  
في بصاصة الياس وفي ندانة الألوان الوردية وتحدي الحمرة البانعة  
وكثافة الزرقاء الملبنة بالمصير ، خطمت أمامه وابتعدت ، في كل بعدها  
الحسي ، كأنها غرق في لحظة في طيات جسد امرأة باذخة في لحظة  
الحمارة الأخيرة الناعمة» ( ص ٩١ ) .

إن الزهور - هنا - ترمز بوصوح إلى المرأة ، مصدر الحياة ، وكأن  
تقابل الوحش رمز الموت ، وكأن الحياة تتصارع مع الموت ، كما أن  
الجمال يتصارع مع القبح . ونلاحظ - في هذه اللوحة - عى الألوان  
البيضة : الأخضر ، والأبيض ، واللون الوردى ، والحمرة البانعة ،  
واللون الأزرق ، ويشيع ذلك كله في النور . يينا اللوحة السابقة ، وإن  
كانت فيها الألوان الحمراء والزرقاء ، ألوان إعلانات النيون ، لم يكن  
فيها مكان لنور الصباح ، وكان السائد هو الظلال القاتمة و«القامات  
السوداء» . هكذا نرى كيف يجمع الكاتب - في وصفه - الأحاسيس

السعية بانصرية والشمية واللمسية والنوقية ، مما يذكرنا بالشاعر يوسف  
حين كتب في قصيدته الشهيرة «تجاويات» ، عن الصلة الوثيقة التي  
تربط بين المعلوم والأكوان والأصوات .

ويجهد الكاتب الطريق للقاء المرتقب مع الوحش : إن البطل  
لا يلتقي به ولا ، ولكنه يرى - في بادئ الأمر - جملا سنامه الصغير  
على ظهره ، ثم يلتقي اللقاء مع هذا الرجل الذي تختلط فيه صفات  
الإنسان بصفات الوحش ، وأخيرا ... رآه فجأة ! ولم تختلط فيه  
عصاة . ظل على رباطة جأشه ، يخلق فيه بنفس العيون العاقلة الشرسة  
المعادية التي يطررها إلى همه في المرأة . ويحطنا وصف الفنان للوحش  
بمراه بصفاته البشعة ، ونسمع هريه «الحقيق الأجوف  
الطشن» (ص ٩٢) الذي يختلط «بغير السيارات وصلصلة ترام  
بعجلة ، وحفيف النافورة» (٩٢) .

ولكن هل يحدث الصراع فعلا بين البطل والوحش ؟ لا نظن .  
فالكاتب يقول لنا : «سوف يخب الآن ويغشى عليه ... سوف يختلط  
الحوار المفزع المشاكي الأجش ... سوف تصطدم الميدان والأفراع  
والفصول» (ص ٩٣ - ٩٤) وتدل «سوف» هذه على أن الصراع كان  
متوقعا ، ولكن لم يحدث ، لأن البطل فر هاربا ، وهو يلهث ويصطدم  
بالناس . أما الذي حدث فعلا فهو واضح ، «يسير عبر الكاتب في  
صبرات مفتضة ثرية في مضمونها ، قاطعة في عباراتها وفي إنشائها» .  
«كان قد رآه ، الخلل به ، وحده ، وفي قلب الميدان . وحرف الآن ماذا  
يمكن أن يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو أيضا أن يقول لأحد أصدقائه»  
(ص ٩٣) إنه لن يغشى السروكأن ما يجمع بين كل من قابلوا الوحش  
هو هذا السر الخطير . هناك نوع من التضامن يقرب بينهم ، إنهم مثل من  
دخل قدس الأقداس وقام بطقوس لم يقدم بها إلا «الصفوة المظفرة» .  
إن عبيد القيام بمهمة مقدسة . والكاتب لا يفصح عن هذه المهمة .  
ويترك القموض يسيطر على المقصة كلها ، تماما مثلما نجد في «الرواية  
الجديدة» ، حيث يتصد الكاتب أن يضل القارئ طريقه في رواية ،  
بتأوها أقرب ما يكون إلى تبه ، بظل يبحث فيه عن مخرج .

وإذا كان البطل قد لاد بحفي في الغورية فإنه ، في قرارة نفسه ،  
يعلم علم اليقين أن المواجهة مع الوحش قد تأجلت فقط ، ولكنها آتية  
لا مهرب : «ذهته هادئ ، في بؤرة ثابتة من حرارة ساحقة ، بعد  
صدته لصراع لا يعرف أين يحدث ، ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف  
أنه سينهب إليه ، طامعا أو برغمه ، ويخرب قلبه عندما تطوف بذهته  
نتائج ، لا يعلم أبدا بها ، ولكنه يعرف أنها محومة وضرورية ، أنها  
كانت . ويعرف أنه ، طامعا أو برغمه ، سيخوض  
غمرته» (ص ٩٣)

إن كل لفظ - هنا - ينطق بحتمية الصراع : مثل المركب التي يجب  
أن تسير وتلاعب بها الأمواج ، ومثل الأوتيس في انتفاخه . الإنسان  
يعرف أن المواجهة تنتظره شاء أو لم يشأ . ويكرر الكاتب مرتين «طامعا أو  
برغمه» . وفي هذا التكرار كل ثقل القدر الذي يتحمل على كاهل الإنسان  
الذي لا يحدث رده .. ويدور حوار - في المقهى - بين البطل  
والقهوجي ، عما قد حدث في الميدان . ويلفت نظرنا أن الكاتب الذي

يستمر في الوصف لا يستعمل في الحوار إلا حمل المفتضة التي تنكر  
أحيانا ، فتترك أثرا غائرا في نفوس . وبعد تكرار «ماذا حدث في  
الميدان» أربع مرات يصل إلى هذا التأكيد «لا بد أن يمر الواحد في الميدان  
في الصباح أو المساء» (ص ٩٤) وكما الصدى ، نسمع في نهاية حوار آخر  
عبر الكلمات تقريبا : «كلنا لابد أن نمر من الميدان» .

ولكن ثمة تساؤلات يثيرها هذا الحوار الأخير : من الذي يتكلم ومن  
هو المخاطب ؟ هل هناك شخصان ؟ إن الكاتب يعتمد القموض ويعطي  
نصا ثري المضمون ، يحمل تصورات مختلفة . ونرى أن هذا الحوار أقرب  
ما يكون إلى حوار داخل بين البطل ونفسه . فهو الذي يتساءل وهو  
الذي يجيب ، وهو يستمع في أغلب الأحيان إلى ما يقوله «العارف» ،  
بالأسرار القديمة . إن الحوار كله يدور حول الوحش . فبعلما كل شيء  
هنا وهنا . أما عن مكانه فهو في كل مكان وفي كل الشوارع : في  
حواري الأحياء الشعبية وأرقعتها وفي شوارع الزمالة بحواري السماعات ،  
في سبلان باشا والصاغة وفي الأزهر وقرب قراة الإمام . إن هذا الثابت  
في الشوارع والأحياء يدل على أن الوحش ينشر وجوده في المدينة  
بأكملها . ولكنه ليس في الخارج فحسب بل في صدور كل الناس .  
«أنفاسه في صدورهم الشرسة ونفسه هو نبض قلوبهم  
المضطربة» (ص ٩٦) . إنه إذن الموت المتربص بكل واحد منا ، وهو  
الشر الكامن في النفوس . ثم يصف لنا الكاتب الوحش وصفا دقيقا  
موصلا يجعلنا لاراه فقط بل تركم رائحته الرخمة أنوفنا . ويصف لنا  
كيف يتغص بوحشية على الناس فيتركهم أشلاء . ولكن الوحش برغم  
بشاعته أصبح جزءا لا يتجزأ من حياتهم اليومية . وينقل الكاتب هذه  
الحياة بأدق جزئياتها : فالملابس المملوطة بالدماء تختلط بقشر الثرس  
واللب وورق كرايس الأطفال الممزقة ، ورائحة الحيوان الوحشي تختلط  
برائحة التوابل والهارات والنفرة المشوى ويمتزج الموت بالحياة في صمحة  
واحدة عن الحياة اليومية في أبسط مظاهرها والموت بكل بشاعته (الرأس  
للينور والعظام للتهشة) ، بل يلعب الأطفال بالأسنان المتزوعة  
للصحايا ، يا شمس يا شمس ! ولكن ما رد فعل الناس أمام هذا  
الوحش الذي أصبح جزءا من حياتهم ؟ إنه لم يعد شيئا يستوقفهم  
ويلفت أنظارهم «الناس لا تصرع ، لا تجرى ولا شيء» (ص ٩٦)  
لقد أصبح مألوفا لديهم . إن صوت الوحش المفزع يجعلهم أحيانا  
يصتوب لحظة إلى زهرته ، ولكنهم لا ينظرون إليه ولا يرونه ، ومع ذلك  
فالكل مهدد «بالعناق الأخير» بينه وبين الوحش ، الكل على موعد مع  
لحظات «القتاد الأخير» ، ولكنهم لا يدركون .. وأهم هذه اللامبالاة  
يصبح الكاتب ، وهو يرى الناس تسير في مواكب على غير هدى دون  
التحكير في الخطر الذي يهددهم : «ماذا يفعلون ؟ ... ماذا يفعلون ؟ إلى  
أين يذهبون ؟» (ص ٩٩) - وكأنه يريد أن يتشبههم من هذا لصياح وأن  
يدق ناقوس الخطر مبني في نفوسهم القلبي ونذكهم هي الرسالة الأولى  
للصناد إن الصراع حتميا والحياة سيرب أردن أو لم يرد . إن المركب  
لا بد أن يسير . كلنا لابد أن نمر من الميدان (ص ٩٩) ولكننا نجد  
إلى جانب هذه القدرية وهذه الحتمية - الأمل والتساؤل في هذه  
الكلمات : «إننا بالليل سعد إلى بيوتنا وننام» (ص ٩٩) . وقد سبق  
أن أشرنا إلى أهمية البيت بأمانه ودفعه وإلى ماذا يمر ويجهد الكاتب



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# دار المريخ للنشر باليحياء

﴿ نحن في العالم الإسلامي بعيد الأضياع والبارك ﴾

وتقدم لقراءها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

## • النباتات الطبية

د. فوزية طه صبيح

## • الإدارة العلمية للمكتبات ومراكز التوثيق

د. محمد محمد الرادعي

## • الفهرسة الوصفية للمكتبات

د. شعبان خليفة

محمد عوض العايدعي

## • الحرب في الفضاء

اللواء أركان حرب

خضر الدهراوي

## • نبضات الفكر

آخر ما كتبه الشاعر الكبير

صلاح عبد الصبور

تقديم: د. عز الدين إسماعيل

## • أصول نقد النصوص ونشر الكتب

للمستشرقين

برجستر أمستردام

تقديم: د. محمد صدي البكري

## • الوجه في إقليم القارة الأفريقية

د. أنور عبد الغنى العقاد

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة في علوم المكتبات والعلوم  
( مجلة المكتبات والمعلومات العربية )  
مجلة فصلية تصدر كل ٣ شهور

- الرياض - ص.ب. ١٠٧٢٠

مكتبة المريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٣٩

تطلب مطبوعات دار المريخ في مصر من:

المكتبة الأكاديمية: ١٢١ شارع التحرير - الدقي ت: ٨٤٣٥٦١





# مؤثرات أوروبية

## في القصصة المصرية في السبعينيات

- ١ -

مع التيارات الحديثة في الأدب والفن بصفة عامة تركى الشواطيء الآمنة - وخرجنا إلى بحار تتلج فيها الدوامات أعنى المراكب - وتلوح جزر لا يلبث أن يبيى ألا وجود لها في مواضعها التي بدت للملاحين - ومن وراء الأمواج تلهج أصوات رخيمة تلجج أغانيها قلوب الرابطة من صدورهم لتلقى بها في أحضان عرائس رائعات الجمال ، ولا يعنى شيئا أن تكون تلك العرائس وهمية - فقد تركنا شواطيء العقل النقي ، الذي يتعقب الأحداث في تتبعها الزمى ، ويتقصى لكل فعل عن سبب مبرر له ونتائج ترتب عليه - وفق قوانين صارمة ، إن قبلت الجسد من خلال ميكانيكية العقل الذي أرساها - تركنا شواطيء اليقين إلى الخدس - والفخايف - وشعرات من عوالم أخرى - وشطحات الخيال - والحلم - وتيارات الشعر - والمذكرات الموعلة في القدم لاسرجاع شئرات حتى لما جرى في الرحم - والكتابة التلقائية - وممارسة الخيون والسحر - والعودة إلى الطفولة ، وتشمس حيوات أخرى - كل ذلك من أجل كسر الحاجز الذي يحق الحياة الإنسانية ، لاكتشاف ما وراء السور - ولو أدى ذلك الكسر إلى الطوفان

وهذا ثلاث القصص الروائية الأوروبية الحديثة بالقصيدة ، وأصبح الروائي أو القصاص - الذي كان في وقت من أوقات تطور القصص مجرد ملتقط لأحداث يومية - منافس جسورا للشاعري شطحائه وأحلامه - وبدأت القصص الحديثة كقصيدة بثرية ، اختلطت فيها أنفاس الشعار والقصاص ، فقد انحلت مقاصدهما - بعد أن انتهت الفواصل بين فنون الأدب ، بل بين الأدب والفنون الأخرى

نعيم عطية

وإذا بدخل الناقد عالم القصص الحديثة يتنبه مايتباد القارىء من حيرة إزاء أعمال تبدو مثل رمال متحركة لا أمان لها - فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مطف بيج كثير - لذلك دعت الحاجة إلى أن يبحث الساعد عن معيار للتقييم يقس به سلامة قدومه للأعمال الروائية الحديثة - وبعد الناقد أفصل معيار لقيده في فكرة القيمة الابتكارية للرؤية الفنية - فيتساءل - ما العمل الروائي عن بعد - ما من طاقه إبداعه ، تتمثل - على الأحص - في طلاوة الصور وحدها - وقدرتها على الإنجاء ، وصلاحياتها للبقاء - ومعاناة الانطواء السريع ، وهو ما يحتاج إلى وفود وروحي يستلمه القصاص الروائي من تأملاته ونخباته - كما يستمد من تنوع ثقافته وتعدد خبراته

تفصت أوصال المطلق - أو بمعنى أدق - أصبح الوجود الإنساني من خلال الأدب والفن - بحكم ريادتها الروحية وطلبيتها الفكرية - متأهبا لإرساء قواعد منطق جديد - إن لم يكن يلبي قواعد المنطق المستتب ، فهو - على الأقل - يصححه ، ويوسع إطاره ، ويضيف به - فقد أصبح الأدب والعان يتحدثان لغة جديدة تتفق مع طموحاتها الحديثة في ارتياد محاهل لا يسعى للمراسات الحياة اليومية أن تموقفها عن ارتيادها وخرق أبراجها - إنها - بانجاز - بندان «الواقع» بحث عن «الحقيقة» ولي الإضلال من «الواقع» الذي قد لا يكون حقيقة إلى «الحقيقة» التي قد تكون واقعا تتمثل رحلة الأدب الحديث كله ، بل يلتقي الفن الحديث - في هذه الرحلة بالأدب الحديث

ويعنى سافد فيكل معيار تقيمه للأعمال الحديثة ويعبره بفاعله «وحدة الدفق الابتكاري» بتلمسها في العمل المطروح ، في عطاء لأدب كله إن أمكن - وتحقق ثلث الوحدة في العمل الروائي متى بثقت الجريبات - فهي تعدد مستوياتها وتنوع حيوزها - من ثورة واحدة . فتبدو الصور ، منها نشأت ، وأوعلت بعيدا عن النقطة لأصولية التي انطلقت منها ، منحدره عن سلالة واحدة ، تربطها أبوة واحدة . فكما أن من عيوب العمل القصصي الحديث أن يكشف سرعه عن مقصد الروائي أو القصاص ، فإن من عيوب العمل أيضا أن ينحصر في صوره وحزنياته عدم انسجام جذري ، يبدو معه العمل - في نهاية - وكأنه ليس من نتاج قريحة واحدة ، فيشبه ثوبا مهلهلا مرتقا .

٢ -

في عام ١٩٧٠ أصدر الأديب الشاب محمود عوض عبدالمعال رواية الأولى «سكر مر» وتعتبر «سكر مر» من أكثر الأعمال الروائية التي ظهرت في عهدنا الروائي الحديث إثارة للتحيرة والتساؤل . وبالرغم من الصعوبة لبادية على هذه الرواية لأول وهلة ، (وكذلك الحال بالنسبة لمجموعته القصصية «أدى مر عن مدينة» وبالنسبة لروايته الثانية «عين سمكة» ) فإن لقراءة النية لمصحاتها لا تلبث أن تكشف عن جديد من جوانب خيال ومحاولات التجديد التي يجب أن يضمها النقد فوضع الاعتبار أن يفقد القارئ إلى تدفق ما نحن من جوانب العمل باعتباره تنوعا جديدا من الكتابة تولد من تأثر «برواية تيار الشعور أو المتوكل على الداخل» في عصرها في أوروبا الأيرلندي جيمس جويس صاحب رواية «بوليس» (١) عام ١٩٢٢ ، ومن بعده فيرجيا وولف بروايتها «غرفة جاكوب» و «مسز فالواي» .

والشخصية المحورية في رواية «سكر مر» هي إبراهيم زوتويا . شخصية تجمع بين المصحك والمأساوي ، هو مجرد مستخدم صميم ، أعف في تعبئه الحامى ، ومع ذلك فهو يتوهم عن نفسه الكثير . ذمى يعتقد أنه صاحب رسالة ضخمة . شاعر بشكل العالم ، وعمل يديه سيكون الإنسان الجديد . ففي عالم منذ البداية . وهذا هو البيع الذي تدفق منه الرواية كلها . إنسان قاصر الإمكانيات ، وحشيل ، يزعم أنه آت بما لم يأت به الأوائل

ومن هذا لتصاد بين الواقع واللاواقع ، بين ما يقدر عليه المرء وبين ما يتوق إليه ، نشأ الصراع الدرامي الذي زود الرواية بقبستها الخفية وهذا التناقض بين المنوس والمحالى اقترن إبراهيم زوتويا الذي يريد «الظهر والملائكة» من شخصية «هون كيشوت» الذي خرج ممعا بالأمانى الكبار وأنهى به الأمر إلى عجالة الطواحين .

وكما يعمل محمود عوض عبدالمعال في أعماله الأدبية كلها فقد استوعبت الشخصية المحورية - إبراهيم زوتويا - في رواية «سكر مر» شخصيات أخرى مثل ناهد وعصام وماجلة وسلطان ونانا والإسكندر الأكبر ولالا . ويقودنا اختلاط كل هذه الشخصيات بشخصية إبراهيم زوتويا ، وفي موبولوج داخل واحد ، إلى تساؤل سبق للدكتور حمدي لسكوت أن طرحه في مقدمة الرواية . كيف يستطيع شخص أن يتحدث ، وأن يتعامل ، وأن يذكر لنا حزنات ومفاسيل كثيرة جدا من حياة شخصيات أخرى ليست هو ؟ ولا شك أن في الإجابة على هذا

التساؤل يكمن مفتاح «سكر مر» وانتشالها من سوء الفهم الذي قد يحدق بها

وفي صدد الإجابة عن هذا التساؤل نقول - اهتمام بما نعلمناه من نظرية الموبولوج الداخلي كما طفق جيمس جويس وفيرجيا وولف وصمويل بيكيت على الأحص - إن أي ما - عدم يعرف جزء من الحقيقة - يستطيع أن يكسر سحلابه وفتراصته الجزء الباقي منها ، وفي هذا الإطار يمكن للشخص أن يضع نفسه موضع شخص آخر ، ويتحدث كما لو كان هذا الأخير هو الذي يتحدث ، فيصبح المتحدث عنه هو المتحدث ، وإن كان ليس هو في الهيئة . وهذا البعد لدى يعبه محمود عوض عبدالمعال بين الشخصين هو الذي يجعل العمل الروائي المتدفق على لسان إبراهيم زوتويا - وفي محبته - يتصف بأنه وهم ، أو - على الأقل - بأنه ليس حقيقة محمدا ، وإن هو تحيل المتحدث لما يحتمل أن يكون الحقيقة .

وهذا الاحتمال يسمح ل أن نصف مع محمود عوض عبدالمعال بأنه السبع الاحتمالي الذي مارسه في القصة ولروية الأوروبية من قبل الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو (١٨٩٧ - ١٩٣٦) الذي دعت شهرته ككاتب مسرحي . وعندما يأتي البطل ليرى لنا الاحتمال على أنه مؤكد تبلى هوة التصاد ، وطالما أنه لاشيء مؤكد مما يروى من الحزبات المسروقة فإننا نقترن مع محمود عوض عبدالمعال من «الروية العيشية» إلى حد كبير

وإذا كنا قلنا إن شخصية إبراهيم زوتويا قد ابتلعت لشخصيات الأخرى ، وتحدثت عنها بصيبل دها إلى التساؤل عن مدى قلادة شخصيته على التملص في أعماق شخصية أخرى والتواجد في حياتها الخاصة فيجب أن نضيف أيضا - أن افتراضات إبراهيم زوتويا ونصواته - بما يمكن أن نعتلى به من أسطه وشطحات - تصيب إلى العمل الفني نكهة من الفكاهة تصف بها أقوال الكذابين عادة . ولأن إبراهيم زوتويا ذمى يعتقد أنه شاعر مبرز سيأتي بانقلاب في عام ١٩٧٠ والبشر ، فن الطيحي أن يرق بتحمياته ونصواته إلى مرتبة الكوميديا المأساوية . ففي هذا الإدعاء بالمعرفة المستحيلة يكمن ما يفسح من الموبولوج الطويل ، الذي يستفيض فيه إبراهيم زوتويا طوال صفحات الرواية . ولكن في هذا التثبث يقفن مستحيل وبرعة في الإخبار عن أشياء يمكن ألا تكون قد حدثت فعلا فكمن مأساوية ذلك الموبولوج الطويل أيضا

والزمن في أعمال محمود عوض عبدالمعال القصصية زمن ذاتي ، خاص بطل العمل . ومن ثم قد يطول هذا ويقصر ، وقد يتصادم وبكش ، ومن متخط متداخل ، مهوش ، زمن ليس تيارا متدفقا تجري فيه الموجة إثر الموجة ، بل هو نوع من انصافه لتحتاج العمل الروائي ، زمن يتوهم على الجانب النفسي والعاطفي للشخصية ، ومن ثم يقترب من زمن المدرسة العيشية . والزمن المعنى يختلف عن الزمن البروسق . لقد كانت فكرة الزمن قبل نشوء المدرسة العيشية تخم على المثل استعاده للأصق جهله وانتظام وتسلسل ، يكاد يقترب من تسسبه الذي يحدث في الواقع للعاش . وهو الأمر الذي ماعاد يحدث في «الرواية اللامعقولة»

شظايا - أشلاء - ومع ذلك يجعل المؤلف كل هذه الشخصيات والأشلاء مستقيم وتنافس في عمل هي مشد به لاشته

وتكسب أعمال بيل عبد الحميد بطبع ، التحقيق ، وتتميز في استحيات يقوم على سؤال وحروب - وحتى هو لم يكن يراه «قصه بوليسية» فكل من أبطاله منهم وموجه تهم في نوقت دمه ولكن «القصه»

أصل - ما القصص - ما مضى للإسراء - وبها من قصص مسيرة وما الدور الذي يؤديه النص في هذه مسيرة «أشعة حبيبة شرف بيل عبد الحميد أن يصدى في» ولكن ليس يجد إحسانها عبد بيل عبد الحميد بقدر ما يجد لدى فرانتز كافكا الأديب التشيكي المتوفى عام 1883 الذي لم يكن له تأثيره على بيل عبد الحميد (ومن فيه قصصنا الكبير يوسف الشاروني) فحسب بل على الأدب الأوروبي قاطبة لقد مات كافكا كاتبا مغنورا في الحادية والأربعين من عمره محط - أوصى بإعدام مسودات أعماله لأنها غير مقبولة من أحد ، وكان الذي يعرفه الأدب قبل «كافكا» إحساسا ميبها واستثنائيا بعيشة الوجود ، أما بعد كافكا فقد أصبح هذا الإحساس قويا واضحا ، هو الأصل وليس الاستثناء .

وقد زود أدب كافكا كاتبا بيل عبد الحميد مؤثرين على الأقل . الأول : ذلك المديكور الذي يبدو سهلا وخداعا في الوقت ذاته ، ذلك العالم غير المتناسك الذي هو بآلية أشبه ، والثاني تلك الإشكالية التي يشتمل مصمونها النص في إجراءات حبة تسير في عيبة كل هاون فقد استطاع بيل عبد الحميد أن يستعيد من ذلك كثيرا ، بالأخص في رويته شبه البوليسية «مسافة بين الوجه والقناع» التي تنهى بعد التحد إجراءات تخفي مطولة (صدد احتواء جثة البطة وشبه قتلها) إلى أنه ليس ثمة حنة على الإحلاق ، بل إن المنة نفسها المتهم باختنائها وبقتلها لم يكن لها وجود في الحقيقة . أكان الأمر كله وهما ؟ أكان كدبا ؟ أم مادا ؟ هذا ما يجد القارئ - في نهاية الرواية - نفسه حائرا إزاءه ، ومن ثم يتسرب إلى وجدانه إحساس فصيل الوحدة بعيشة كل شيء . ويتجلى لنا بذلك مؤثر أودوني شديد الفاعلية . ليس على أعمال بيل عبد الحميد فحسب ، بل على العديد من روائينا وقصاصنا من أمثال جميل عطية إبراهيم وأحمد هاشم الشريف وعلمد حافظ رجب وزاقت سليم وأحمد الشيخ وعلمد طويا ، حتى لكاد نقول إنهم لم يخرجوا حبيبا من عباءة كافكا ، كما خرجت القصة الروسية كلها من عباءة جورجول

ويرى محمود عوض عبدالعال مثل جيمس جويس الرائد الذي حدا حدود «مهمة» نص لا تتمثل في سرد أحداث الحياة اليومية أو تسجيلها من في إعادة تشكيل حبرات هذه الحياة . وتصعد بها - مثلا - بعض جويس - وبشيء خاص جدا اسمه «العمل الفني» ولذلك فإن محمود عوض عبد عال يقول أن يجعل كلياته وأكثر مما يحتمله «كتاب» «يعنى» فهو بشخصه كما يدور داخل أبطاله من تيارات شعورية مرتدة عن وقع غير قابل للتصديق أو الفهم وإزاء سرى هذا الواقع في مسدب غيب الدفينة ، تعود النص فترده إلى الخارج مكتوبا . ولكنها تزد على حركاته بعقيدا وتشابكا ، ولاعصاصة في ذلك فليست مهمة من في عصر محمود عوض عبدالعال الشرح ، أو التفسير ، أو الإلهام

وتعكس مجموعته القصصية «الذي مر على مدينة» (1974) عشر قصص من عبير أن تفهمها تماما بعقلك . ولكن المؤلف لا يطالبك بذلك ، بل لا يمتنى لك ذلك . وهو يدعوك فحسب أن تحضر لوقع انكبات فشرع بشعره من تنبؤ على رأسه أحجار عمارة تبار . وقد كان هذا وقع مصر من سكة ولكن مطلوب منك - أيضا - أن تصمد جرحك . ولا تستسلم . فأنت مثل بطل قصته «شاب يهي» جرحك تملك ، «وستحل المشفى هذا للعلاج»

وسبطل «العموص» يلاحق قصص محمود جويج عبدالعال ، وسبوق دنت «العموص» في قلب القارئ إحساس «بالعربة» ولكن هذا «العموص» الذي أصبح أيضا من الصدقات التي تلصق بكثير من الأنواع القصصية من استنباب - مقصود كمعادن للواقع ذاته أو كتمرد أو تحريض صده

٣ -

وبعد أن أنشأ إلى تأثير جيمس جويس (1882 - 1941) على الأعمال القصصية المصرية في السبعينات ، وشرينا لهذا التأثير مثلا بقصص محمود عوض عبدالعال «الذي مر على مدينة» وروايته «سكر مر» التي قامت في حقيقتها على مولودج داخل طويل . نتقل إلى تسجيل تأثير فرانتز كافكا على القصة المصرية في الحقبة المذكورة . وسوف يرى هذا التأثير بارزا عند القصص الروائي بيل عبد الحميد

كتب بيل عبد الحميد رواية وثلاث مجموعات قصصية . أما الرواية فهي «مسافة بين الوجه والقناع» وصدرت عام 1978 . وأما المجموعات القصصية فهي «ثمان على أعمدة الهواء» عام 1970 و «رائحة الرماد» عام 1973 و «الدوران حول الصور» عام 1980

وشخصيات بيل عبد الحميد شخصيات يتألفها اللهاث ، ملثاته . قلقه . مصطرة . دب فيها الهوس . تركزت واستند بها عدم الثقة بجميع صده الجميع بمسود السم . بطعون من الخلف . وبخون . حتى أصبح الوفاء والإيمان وهما غير مقدور عليهما . فالأدب ملصقة بكل الحواظ تلفظ الشمس واسترداد الثقة يكاد يكون مستحيلا وفي نهاية تعدد الشخصيات لثقة أيضا في بعضها ، ونحو على مصص بصور الآخرين بتحقيقه رغم عدم اقتناعها بذلك التصور

كل شيء في أعمال بيل عبد الحميد غير قابل للتصديق ، وقابل للتصديق في الآن ذاته ، والحقيقة لا وجود لها ، وتصوراتها تتنازع وتصادم ، وتخطم بعضها بعضا ، ولا يبقى في النهاية إلا رماد ،

٤ -

وبدعونا هذا إلى الوقوف مليا لشيرلي رائد من رواد لعصه نصيره في أدبنا الحديث وهو يوسف الشاروني وقد كانت «الشخصية التصويرية» التي ألقى بها مند أواخر الأربعينات إضافة حقيقه إلى أدب القصص المعاصر ، بل نقطة تحول في تاريخ قصص نصيره . وإن ندب هذه الشخصية نموذجاً مطروقا في أدبنا القصصى فما بعد ، فإن الفصل يرجع إلى يوسف الشاروني ، خصوصا في تسويق هذا النموذج وتقريبه إلى دوق القارئ العربي ، وانطأ إياه بالتبارات التحريية والطبيعة في الآداب العالمية . وقد كانت مثل هذه الشخصية القصصية كثرة الصدمة للدوق الفني المستقر المتواتر

ويعود لمحاكاة تعبيرية للشخصية عند يوسف الشاروني بن مصنف في كثير من الأحيان بالكاريكاتيرية . وواضح في قصته « الطريق إلى المصحة » (وهي من قصص مجموعته «العشاق الخفية» ) كيف يبنى نوع شخصياته من تفاصيل واقعية نابضة عن دقة الملاحظة . ثم لا نلت المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل فيوصل شخصية إلى حد تكريكاتير . كأن يراه يتابع امرأة في عهده معها الطويل . وعندما يده حور عن راحته وعذبة تمت تحيى البدة بأنها نظير عن

وسوف شخصيات يوسف الشاروني لدى راحيل الكتانة في سببها (وإن كان يتاحه القصص في هذه الحقبة قد قل كثيرا . ونصرف في الدراسات النقدية) في بعض الأحيان . مثل المدي الحنية مصحة بالأنوار صراحة . ولإسأل لآلى . ومهزجى لترك والحداد وفهامي (١٩) وهذه مضمون في كثير من الأحيان . محير صبور . يتعلمون من حورم في حور . مثل بعض شخصيات المصوريين حامد بدا وعبدعادي الخزار في مراحلها الفنية الأولى

ولشخصيات في قصة يوسف الشاروني «سياحة البطل» بديمو غير واقعية ، صعبة التصديق . بسبب المبالغة في الاعتماد على هذه في بانيها . ويتجسد الماري في جو كايوس قريب جدا من ذلك الذي كتبه لدى انكابت التعبيرى الفرنسى أرتور آدموف في «سرعة الحداثة الكبيرة والصغيرة» . و «الجميع ضد الجميع» بوجه خاص . فاصيل دقيقة حدود لإيهام بأن هذه الشخصيات التي جعلت منى في شخصيات من حجم ودم . ولكن الأمر لا زال يحتاج إلى مزيد من الإيضاح وليس قدر على الإيضاح من المؤلف نفسه بفرد يوسف الشاروني في هذه مؤلفه «دراسات في الرواية والقصة القصيرة» (١٩٩٧) تحت عنوان «ملاحظات عن قصص من مجموعتي العشاق حسة ورسالة إلى امرأة»

ن من خصائص الأداء المعاصر «تصوير الحور غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية وهذا أشبه بما يحدث في الكايوس . ولعل قراتر كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد هنا في قصتنا (سياحة البطل) عند تصوير رواد المهوى . إيهام لا يسيرون جميعهم باعتدال . ولعل هذا لون من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية ، وهي رؤية الوجود من خلال نفسية معينة فكأنما أصحاب المهارات . على هينهم . فزو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم . بل إن هذه العاهة لون من ألوان هينهم . حتى إن البطل وصديقه عرجا قليلا في مشيها حتى لا يكشف أحد أنها غريبان عن المهوى . ومع ذلك فلم تفلح حيلها إلى جانب هذا كانت هناك عثرات التفاصيل الدقيقة عن المهوى ومدحه وطلاله الخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعا .

وشخصيات يوسف الشاروني تدس محتمما تعيش فيه دون أن تدرى الإصر نكامل أو لثت للمجتمع الأفضل الذي يريده . في تدبى وصاع حنره هي هريستها وتعتبر الشخصية التعبيرية عند يوسف الشاروني - هناك - مجرد (لرمومتر) لدى يسى . عن ارتفاع الحرارة . أو عن وجود الحمى في حور المجتمع ، دون أن تدعى علاجها هذا حتى أو تلطفها لها . ولذلك فإنه على الرغم من الدور الاجتماعي

الراسخة للشخصية في قصص الشاروني فهي ليست «شخصية دعالية» صحيح أنها «شخصية متمردة» على القهر الاجتماعي والاقتصادي ، كما يبدو ذلك جليا في «دفاع منتصف الليل» و «سياحة البطل» ، ولكنها تقف - بصحة عامة - لائحة مستفسرة : لماذا أصبح من أصبح من المصوريين . وكيف انتقلت العلوى ؟ وقد ألفت الشخصيات هذا السؤال مرر . فلم نخط نجواب ، لكنها ما ملته . (الطريق إلى المصحة)

قد لا يعرف أحد الشاروني بعيدا بطل عمل الأوصاف الروائية لهيطة بهم . فلا يظهرون مظهر المحدين العتاة ، ولكن بكيميم شرر أسم بقوموب الإيهام . ويرقصون لاسلام للمرض . إيهام - إذا لم يكن بإمكانهم أن يسلوا الآخرين من بوباء - يتحاشون ما استطاعوا (وهم عبر مستصعبين في النهاية) أن يتدسوا به . إن أقصى ما يريد البطل الشاروني هو أن تحتفظ بطهارته وعذريته في مجتمع يأبى عليه ذلك ولستمع إلى البطل في «دفاع منتصف الليل» يقول :

«أنا رجل عالم لا أصدقاء لي ولا روح ولا أطفال ، فلماذا يتعقبى شخص أو اشخاص وأنا سائر في هذه الزحمة الكونية ؟ وهكذا بنات لدى رغبتي المستمرة في الانكاش والتضائل»

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أعلامية جديدة بالخير . بها إذا كانت لا تعرف لنفسها - بعد - خلاص في هذا العالم العنواى الدس ، فلا أقل من أن تتكش وتتصاعد ، لا تطلب جاها ولا حالا ولا حيناً . بل نحصى لتقدم ، ربما في جهاد بانس . كل صوف القهر الخارجية ومن هه نفهم ومصة القداسة التي تصبى شخصيات يوسف الشاروني من وقت لآخر ، رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها .

- ٥ -

وبشرة دهية تملأ أمين ريان - أيضا - في همومته القصصية «صديق العراء» (١٩٧٩) «الواقعية» إلى «التعبيرية» فراح يشنو بنوق القلب عموال تسمعه في هدوء الليل من بعيد ، فيحرق في أحشائك شجنا مقيا . وهذا ما جعل لأعجب قصص مجموعته هذه ذلك المدق الحريف ، فقد تجردت كلماته من النعجة والخلل والمغالاة المباشرة . وقد تعلم الفنان وكيف تصل الحياة على حوائط مدنية زائفة ينحرفها المبكروب وتعزسها الحروب ، فأصبحت الحياة بالنسبة لفنه وجنة مروقة . ولكن المصمور يعصى بفرد ، وهل يكب المصمور من انقاء ؟ بل هل يعرف لماذا يعصى ؟ وكيف ؟ ولم يعصى ؟ به صوت صادر من حنجرته مندق إليها من أعماق كيانه كمصمور . ويكتب أمين ريان القصص - بدوره - من أعماق كيانه كمن «يحمل رؤى وأفكارا» ، ويهم في كل واد يكتب «ويعنى لنا» في قصة «مسوعات موطن كساد» - «وحيته»

بعد قمت رؤية أمين ريان في قصص «صديق العراء» على نفسه مؤدعا أن كل شيء ليس في مكانه الصحيح ، وأن «لا مصانة لنحل لاير منه ولالمجاة فلسفة اعتبرت المواطن جميعا «مساحيط» لبهم تكريه ، لحاهم الككة وشواربهم وعويناتهم ، أسماءهم من عداد

إلابيس «رجل» . ولها هند غمس الفتاة ظم في بحيرة الحلو ،  
وراح يدبح بقلمه «مذبح العجوز» ويغيب بكلماته «الأعيب الحقة  
والحكمة» ، ومضى حمة طلق لا تحقّ يعلينا قصصا لا يمكن قبولها إلا  
إذا وضعنا نصب أعيننا قلبه تلك واستعدنا لها . كما تستعد مدني  
أسلوبه «الحلو» المظلم «صون الهلوانات» . والقرايجوز والمعنين  
ولقعاشين والحشاشين والمسايط وأهل المسح وعبرهم من «السر  
الشعبي» . وإنا نشتيح لأهنا أن تصور أمين ريان في حبه «التي  
مأم الناس دور السيد احمرى الذين لا يعرف الفصحك» . شفت  
سيلا ، يما يقوم إذا أسكت بانقم «بالأعيب قذهب اخوذ» . تصدك  
طوب الأرض» (مسوعات جل كذاب)

وفي تطور أدب أمين ريان القصص من الشخصيات الواقعية إلى  
الشخصيات التعبيرية تحولت القصص من مجرد إبداء انتقادات جريئة إلى  
إطلاق صرخة احتجاج مريرة مينة ، لكنها أكثر صفا من الوجوات  
والانتقادات الحزلية ، فتخلو إداة للإطار الاجتماعي المحيط بالإنسان  
الفرد . وشخصيات أمين ريان في أغلبها شخصيات تتكالب عليها  
صغوط خارجية ، تدفع بها إلى السقوط ، إن لم تهرب منها إلى الخمر  
والجنون والعزلة بعيدا «قرب حقول» وحيوانات لا تاريخ لها وأعشاب  
تشب إلى لاشيء» . بل إن «الأدب نفسه» أو «الكلمة» بصفة عامة  
هي متفككة ومهترئة لبعض من السقوط . ولكن إنسان أمين ريان في  
جوهره يظل صابيا نظيفا ، فإذا شابهة شابة فليس من نفسه بل من  
اموريات والضرورات الخارجية . ولا يعني شفت أمين ريان في مجموعته  
القصصية «صديق العراء» بتصوير الشخصيات الناعمة الشاكية إنه  
يرتضيها كتمودج يحنلى به ، ولكن الذى يقصده - حقا - هو توجيه  
رأى له ن القارىء ، ومن ثم إلى الشر جميعا ، أن يضحوا في  
الحد من وجوب تغيير المذموم الخارجية وتطهير الحياة الإنسانية من  
«بقوة ولتظاظة والصناعة» السابقة

٦

ولنتفضل بعد ذلك إلى قصاص روائى من قصاصي النسبينات عرفت  
بسمه اطلاعه على تيارات الأدب الأوربي من خلال مقرأه مترجما من  
أعمال هذا الأدب . وهذا الرواى هو محمد الراوى

وترجع تجربة محمد الراوى القصصية إلى عام ١٩٧٣ حيث أصدر  
مجموعته القصصية الأولى «الركض تحت الشمس» . وأصدر بعد ذلك  
روايتين قصصيتين الأولى «عبر الليل نحو النهار» عام ١٩٧٥ والثانية «الحمد  
الأكبر منصور» عام ١٩٨٠ .

ويشير محمد الراوى إعجابا في روايته الأولى «عبر الليل نحو النهار»  
بالحركة التي يعتنقها في أبحاثها من خلال القطع والتداخل والانتقال الذي  
لا يبدأ له قرار . وقد جعل كل ذلك العمل حيا في سبجه ، متوزنا  
مستمر حتى ماته . وبلغت العمل النظر بيناته الذي يحمي علة معان  
دون أن تتعري هذه المعاني أمام أول نظرة تنق عليها ولكن يحفظ  
الحسن معنى داخلي ، ملغز ، جوهرى ، مراوغ ، له حياء حساء مرعوبة  
من نقوش المفاهيم ، وبجنتلف الأمر كثيرا بالنسبة لهذه الرواية عن الانصاح  
السرير الذي تلقاه في العديد من روايات الواقعيين المضحيين

ومعبر محمد الراوى من الروائيين الملائل الذين وهبوا القصة عن أن  
تكون ذات كنه . وقد أمكنه في روايته «عبر الليل نحو النهار» أن يروح  
من هذه «التيان روى حربية» قصص عمل فترات من توصف  
الذيق الحرس الدكى . وبين سيعانه لهن صمويل بيكيت الذى تمى  
في كل تلك التيارات الشعرية والمربوجات المداخية الحادة يوم  
أوسع بكثير من «المفهوم والمرئي» . وتلقى عده على وجه التحديد  
بزياد من قصة «العروة السحرية» «الحربية» «رماد» بيكيت . ولكن  
على وجه مفرى خاص به تم

وقد حدثت زيادة محمد الراوى الأول بالأصواء والألوان والأصوات  
والروائح والأدحة . إنها تصعيد الواقع إلى اللاواقع . وقد نجح ذلك -  
على الأخص - في ذلك التحول بين البيوت المتهارة والشوارع الجديسة  
الخالية من أهله ، والدخول إلى الغرف المظلمة لأسرار أصحابها ، بعد  
أن غادروها . في أعقاب الغارات الحوية التي أساءت عينا ، والمناشئ  
التي تنهى بهجوات أحدثتها المقابل في الحدران ، عاصرت تمنع على  
القضاء ، وتظل على الدروب التي اصطفت على جانبيها الخراب .  
وتكس في أعائها ركام وأكوام تبعث منها رائحة العطن . وأجمل ما في  
تفاصيل المكان ، بطل صفحات الرواية كلها ، تلك أسانث المتسلقة  
المفصراء ، كسجات على الجدران المشجوة ، وجوانب لقبور التي ترقد  
فيها الجثث فوق الجثث . وقد لا ينسى القارىء لأمد طويل وصف  
المؤلف لحنة الصديق التي رقدت وتحملت عن السرير لحظة أن جاء بعض  
رجال الدفاع المدنى لمصواها إلى حفرة مفتوحة تنتظرها في الحياة ،  
وأصاح ذلك الصديق العظيمة المعروسة في حشية سرير . والكتاب  
الذى سأل عليه من الحنة سائلها الأصغر اللزج . وكم كانت براعة المؤلف  
وهو يمزج لنا الموت بالحسن . فإذا نزلنا إلى الهبأ ، ساعة المدون على  
مدن القناة ، استمعنا إلى ذلك الحوار المتقطع الذى لا يروى عطشنا ،  
ولكنه يثيرنا مشاعر من الجبال السريالي المنفر ، نضبه ونعنه ومصت  
المدافع والأنوار الكاشفة التي تلمع في ظلمات الهبأ . إنه حوار لا يكشف  
سرا . يزيد الحقيقة إلغازا ، فليست رواية محمد الراوى - شأنها في ذلك  
شأن روايات التبار الحديث - فيكارتية الطابع

وإذا كان سر في الرواية لا يكتمل فذلك لأن نمة مدمر من  
قابل . ليست من فعل أحد ، صرحين هذه مرة ، بل من فعل حد  
داخلي دهم في الأعماق . وعندئذ تتواكب الحرائب الداخلية والحرائب  
الخارجية على صفحات الرواية على نحو يحقق لعمل الرواى تماسكا  
ممتازا . في ظل قدرة على الإيحاء بالأجواء . وقدرة شكيبة تعين أنرم  
ما يلزم للقصص الحديث ، فهو ليس يلمت من وشائج الفنون لشكيبة  
الأمر الذى أكلمه الرواى الفرنسى المعاصر ميشيل بيطور

ولقد أثبت محمد الراوى أن المعقول يقودنا إلى اللامعقول . و«واقع»  
إلى اللاواقع ، فالإنسان يحيا في عالم مفتوح الأبواب على الحب . وقد  
تفتح شركته تحت قدميه في أى لحظة . عند مرقى لشرق ، أو في  
الخطوة التالية . ولعلنا نذكر - في هذا المقام - رواية «مادجيا» لسريالي  
الفرنسى الكبير أندريه بريوت

ثم نجي . رواه محمد الراوى الكتيه . الحمد الأكبر منصور : عملا شقا  
صعبا عندما خشنا عزنا ملحقا جهما . وقد حقق فيه المؤلف العظيم



كثير مما كان يريد أن يحققه عندما أمسك بالثقل وبدأ يكتب وبعد «لرواية التجريدية» ينتقل إلى «الرواية المباشريّة» التي تقوم على مفهوم للحياة، مؤداه أن كل ما في هذه الحياة ليس سوى مشردات أنجدة من الإيدياب، يشير إلى ما وراء هذه الحياة لغاية القصية، إن حبه رمز وحرف، ولا يقص هذا اللغز إلا من حاول أن يهب نفسه لإيمان بآخيه لأخرى عبر هذه حبة التي ربما تكون فاعلاً حتى وراءه وحده ما هذا الوجه «أهو جميل؟ أم قبيح؟ وجه من؟ ماذا تريد؟» هذا هو الشعر تعلق بالعموص الذي يستحق حياة

وراء كان المكان هو سطر لأوجه في أعمال محمد الروي القصصية ورواية أم الإنسان فهو مجرد أدبه كي يسجد المكان وبعد أحسن الروائي الشاب في روايته «الحمد الأكبر» مصور، في وصف ذلك البيت الذي احتضنت فيه الشخصيات الأربع - بدهايرة وعرفه ونوبه وحوائطه - وتفنن تفاصيله بوحية أو إبتدائية رفيعة ومذكراً هذا البيت بدلت الوجود المحصور المحسوس في «جلمة مريّة» «سارتر» وفي «هامة العصر الجميل» نصباء الشرفاوى. ولكن محمد الروي صنع على أي حال - على حدة خاصاً به - على مشارف صحراء مثل صحراء سيناء - أو صحراء التنازل لديو بوراني - من خلال تركيب مأساوى مضحك - يعطينا «معادلاً موضوعياً» لاستشعار أشياء خارجة في العالم لا فهو مثل إشارة مرور مجدها عند معترك الطرق - وهو يشير إلى أشياء كثيرة وبصرها ولكن بأبرم وليس الإيصاح - وربما كانت تفسيرات «لا تفسيرات» في حقيقة الأمر - نوقتها في حيرة أشد - ولكن الأمر المؤلم أن المؤلف يفتأ في غلالة من الفن الكلامي، ساحرة مثل رشحات من خمر معتقة

ويبدو محمد الروي في تجربته الروائية متأثراً بتجربتين من حياته هما: معابته «بدمار الذي حلّ بمدينة «السويس» في أعقاب حرب ١٩٦٧ وما حمله من خرائب وأشلأ وشوارع خاوية تنظر - مع ذلك - عودة أهلها. أما تجربته الثانية، فهي وفاة صديقه المصمم الأديب ضياء الشرفاوى في الثاني من نوفمبر ١٩٧٧ بكل ما قضته تلك الحادثة من فجائية، وخلته من فراغ ليس في قلب المؤلف فحسب، بل في قلوب أصدقائه المقربين جميعاً. ولا زال محمد الروي في أعماله القصصية والرواية يبحث عن ضياء.

وبقدر ما يركز محمد الروي في عمله القصصى والروائي على «المكان» بقصى «الزمن» عن اشعاله، فلا يبدو للزمن وجود إلا باعتباره من أوصاف المكان - عندما يهبط الليل تتعثر الأصواء في أرجاء المكان - وعندما ترتفع الشمس في الظهيرة تلتهب الرمال - وهكذا - وإذا بقصى الروي الزمن من أعماله - يصحح الإنسان معروفاً في المكان - وقد فعل روائي «الرواية الجديدة» في مرسا هذا بالنسبة للزمن أيضاً - عندما جعلوا من حقيقته مدلولاً ميكولوجياً، فما بداخل النفس، ولا تحركه الخواص، ليس له مكان في العمل الأدبي. ومن ثم لم يعد «الحبر الروائي» عند الآن روث جريه «حبراً وحياً» ولا «الحركة الروائية» «حركة في الزمن» فقد اقتصر مع رفاهه كتاب «الرواية الجديدة» على «المكان»

ولكن كيف تمكن الخروج من هذا الخضم الذي اسمه المكان؟ ألا يوجد مستقل؟ من في تعبير نحو الأصيل؟ لحال الروائي الفرنسي ميشيل

يعطون إلى خيبي هذه الحركة عن طريق الانتقال بشخصياته من مكان إلى مكان. كما ترى في روايته «حدود المواعيد» ولكن محمد الروي يرفض هذه «الحركة للمكانية» ويظل صامداً في مكان واحد يرصد التعريفات الظاهرية التي تحدث في أرحائه ومن هنا جاءت الصفة التشكسية في أعمال محمد بروي «سوحة لا تعرف حركة إلا بحرف». ومن خلال معالجته خاصة بتفاصيل المكان لدى يصب عليه لعمل وطدارية - يكتب محمد بروي على انتفاص لخواص لبرئية للأشياء التي يجوب مكان «أبو الأشياء» - وليس من بصور حيا - يكون هذه الخواص مرتبة معين - فقد يدركها حواس أخرى - وسحب محمد الروي القصصية مثل اللوحة التشكيبية «سكوبة» فصببت عنها حركة والمقصود بالحركة هنا «الحركة الخارجية» التي تدفع بالعمل إلى تعبير الأمكنة. أما «الحركة الداخلية» فهي شيء يلتقطه الروي بما ترخر به أمكنة من حشاش وتآكل. فلكل عبد الروي تعمل فيه حركة ديناميكية خاصة به - ودلت بعبارة شيطا مثل لركاب - وباعتبار زمن في حد ذاته ليس كسوبة قائمة بذاتها بل هو صفة من صفات المكان، فامكان شيء متحرك ذاتياً، يتحرك جزئياته دون أن تحرك قوة أخرى خارجية مثل الزمن. وبفضل المكان في نهاية العمل الأدبي كما كان في أوله - كتلة تعمل الحركة في جزئياتها بفعل الشعلة الحية والرواية - قصاصاً - بمثابة الآلة التي يكشف مكان عن نفسه من خلال ويست أنماه سوى «المكان» في علاقته بنفسه - ومن ثم تحلت هذه لأعرب - وعلى الأحص روايته «عبر الليل نحو النهار» - من لأخلاقيات والعيبيات - بل أقيبت عليها ذات القصاص صسه - متحونة بذلك إلى درجة من «لخصوصية» «دربت بينها وبين «الرواية الشبئية»

ولاشك أن محاولة إدخال «الرواية الشبئية» في نسج حياتنا بروئية على يد روائي قصاص مبدع مثل محمد الروي يعتبر من الدلائل على قوة المؤثرات الأوروبية في الرواية المصرية في السبعينات. وإذا كانت «الرواية الشبئية» قد بدأت تظهر وتكتسب وجوداً خاصاً بها في الأدب الفرنسي الحديث منذ الخمسينات من هذا القرن، فلا شك أن لتدت قصاصنا الشاب محمد الروي إلى هذا التيار الأدبي الجديد في أوائل السبعينات - ومحاولة الالتقاء بتعاليم مطرى هذا التيار ومبديهيه، يعتبر من النقاط المصيبة في مسيرتنا القصصية - وقد أثمر ذلك تجديداً جديراً بالاعتبار في القصة عندما

٧ -

ولعل القصاص إدوار الخراط من أكثر أدباءك سوعاً في صوره فهو لايقف عند «الصور المصية» أو السيكولوجية» و«الصور التعبيرية» مثل يوسف انشاورى بل يتعدى ذلك إلى «الصور السريانية» التي يحلى الكثير منها على صفحات قصص مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» الصادرة عام ١٩٧٣. أما مجموعته القصصية الأولى فكانت بعنوان «حيطان عالية» وصدرت عام ١٩٥٩. وهذه الأنواع الثلاثة من الصور تجمع بينها صفة واحدة هي أنها دلق حقيقي للدخل على الخارج - فالذي نراه في كل هذه الأنواع من الصور أن صاحبها يعكس - على موجدات العاد اختارجي - حالته الداخلية من خوف أو ضيق - أو على أرحاض أو شق، أو غير ذلك من المحلات التي تعرفها الحياة الدالية للشخصية - دون أن يكون للعالم الخارجى صفة ما (كأن يرى مكتتب

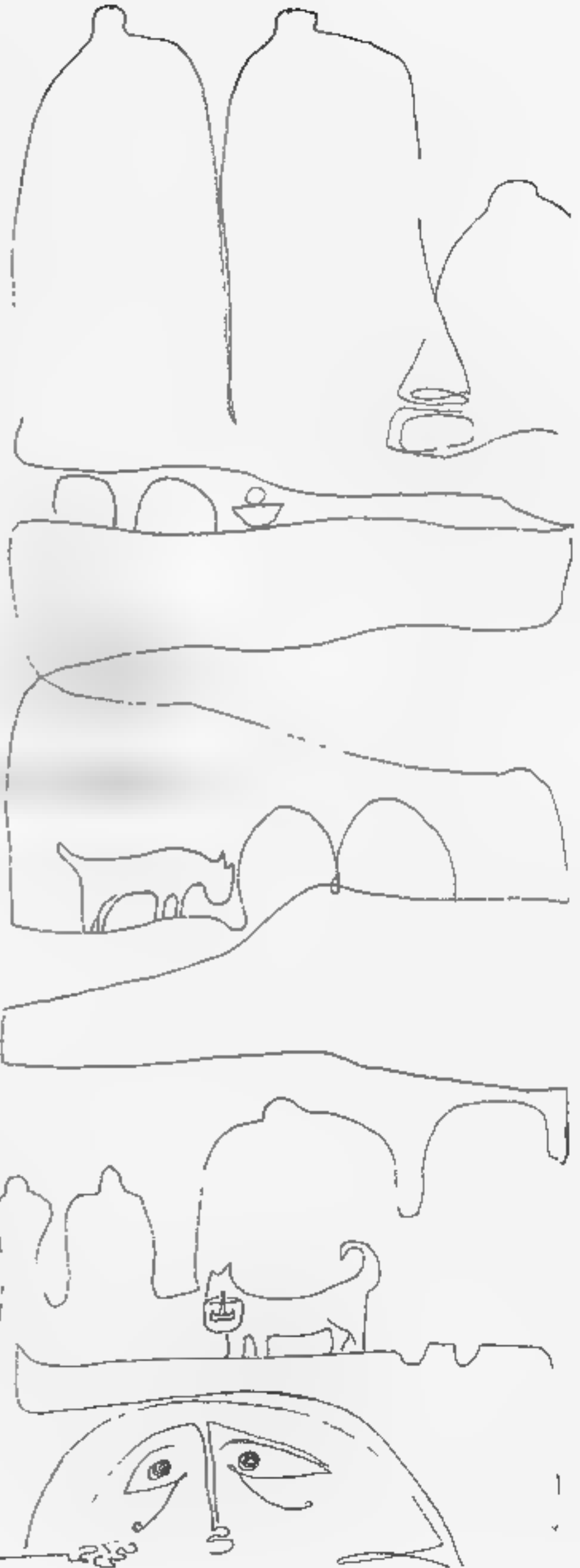
الهار قاتم السواد ، تلغ هبات الريح الى أدبيه فيجمعها أين و يوحى  
الى غير ذلك من الحالات التي تكون فيها صور توقع مصيعة ،  
مصطرم في أعماق الشخصيه من سمات و هواجس )

وإذا ربط بين الصور الثلاثة المذكورة هذا الربط الواحد ، وهو في  
الوقت ذاته معيار عميقها عن تصور الواقعة الموضوعية ، فإن هذه  
الأنواع الثلاثة تستحق صفة الصور الأدبية في مقابل تصور الموضوعية  
وتعبر بعد ذلك أن تكون التفرقة بين نوع تصور أدبية على أساس  
من ضيعة عميقة ، ولا شك أن لكل من خصائصها عميقة التي تفرق  
ها

و يمكن أن نقول - بالبحر - إن الفرق بين لصوره النفسية وصوره  
التعبيرية أن بصورة النفسية أساس محددة فردية متعمقة بصاحبها ، فمن  
يركب جرعة قبل حتى - معها - مصدره اليأس ، يعكس خوفه  
على تصرفاته وزياده . لتكون صور هذه الرؤى صوراً نفسية  
سيكولوجية . وإذا كان السبب الذي يحرك الخوف في أعماق الشخصية  
واضحاً سهل تبينه ونفسه فقط . ولكن قد تدق الأسباب في كثير من  
الحالات . ويتعلق الأمر بأسباب راسية عميقة قديمة ترسبت في لعقل  
الباطن . بحيث لا يبدو للعيان أن هذه الصور أسباباً معنوية . ولكن مع  
وجود هذه الأسباب التي يكتمها ، شحبت لنفسه . ( يقوم به كثير من  
القصاصين في أعماقهم ) فإن الصور الأدبية المتعمقة بالعقل الباطن و  
بالمعزات النفسية التي تتردى فيها لشخصية تظل صوراً نفسية وقد  
ساعدت دراسات علم النفس الحديث على إظهار مثل هذه الصور في  
الأعمال الأدبية ، كما ساعدت أيضاً على استجلاء الحقيقة السيكولوجية  
لكثير من الصور الأدبية التي كانت غامضة

أما الصورة التعبيرية فهي تقوم على حالة خوف أو قلق أو إحباط  
نطلق منها ، ولكن دون أن يكون سببها هزة سيكولوجية متعلقة بنفسية  
البطل . إن الصورة التعبيرية قد يبدو فيها البطل في حالة خوف من خطر  
ميم ، دون أن يرجع هذا الخوف إلى سبب حقيقي مؤثر . وقد يشعر  
البطل بالإدانة دون أن يكون قد ارتكب إنمما يدعو إلى هذا الشعور . هذه  
الاحاسيس والهواجس المبهمة التي تقوم عليها الصورة التعبيرية لا ترجع  
إلى أسباب سيكولوجية مرضية متعلقة بفردية من تتأه بقدر ما يكون  
مردداً وحالة احتياج ، إزاء عدوانية خارجية قد تكون واحدة من المجتمع  
أو من الوجود ذاته . ويقدر ما تظل الحالة غير المستقرة في الصورة  
السيكولوجية فردية الأصل والدلالة لأنها خاصة بصاحبها ، فإن حالة  
المعاناة في الصورة التعبيرية تتحول إلى حالة عامة ، سوء من حيث  
تأثيرها الذي يشبه تأثير صرخة تتردد أصداؤها في جدران الإنسان  
والوجود أو من مصدرها . إن السبب الذي يمت الخوف أو القلق أو  
الاحساس بالذنب والإدانة أو غيرها مما تنصح به الصورة التعبيرية هي  
بعضها الخلف - في قصته لتعبير إحساس عام عند القارئ .

إن الخوف - مثلاً - في قصة إدوار لحراط ، محطة السكة  
الحديد (١) ، يرجع إلى أن البطل لم يكن معه تذكره تمكنه من الخروج  
من باب محطة الوصول . فبطل يتحصص بين جنبات المحطة ، يحفظ  
بزحام المسافرين فلا يكرث به أحد - هذا الحدث في ذاته ، مما يعطى  
عليه من خوف ، ليس سوى فكرة تتيح للكاتب أن يسمي إحساساً بالخوف



صام شامل ليس في قلب الشخصية فحسب ، بل في قلب كل قارئ ولديك بمضى القاص في تفاصيل صورته قاصدا أن يشد القارئ إلى داخل دوائه الخوف لتصبح الأربة أرمته ، على أساس أن محنة الخوف هذه إنما هي محنة الإنسان في هذا العصر ، وربما في كل عصر ، فالإنسانية يحجم عليها إحساس بدو حرات قادم لا قبل لها بدفعه

أما الفارق بين بصورة التعبيرية والصورة السريالية فيعتبر فارقا بين مابشر الاحتجاج ومايشير الغربة وإذا كان الاحتجاج يتعلق بمستوى من الوعي بعرة الإنسان بين أقرانه البشر ، وبأن الكون لا يصنع على قدر الإنسان ، مما يشير في نفس الإنسان إصرارا على أن يسجد على الوجود أو يصعبه بمواقفه وأحلامه ورغائبه ، فإن الغربة مسالك ودروب أخرى . وقد رأى حشاق الصور السريالية أن الخوف يعقد قدرته الحالية ، وأن الخيال يبيع من الربط بين أشياء متفرقة بعد تحلبصها من استخدامات القصة (نيراجسية) بمبه إكسابها معنى أخرى مشتقة من أكثر اللقاءات إثارة للدهشة وقلها توعدا . بمعنى ذلك إلى صور تتخصص أكثر قدر من التصادم في مظهرها . بما يزعج أكثر الرؤى اليومية شيئا . ويبحث في انفس توقعات مبهلة لاستبعد . تسم الصور السريالية بمسحة شعرية عسقة . وقد وجد السرياليون في أول الأمر بها سخيا للصور في «اللا مقول» و «العقل الباطن» بمجونه وأحلامه وهنوساته وهدبانه . وقد رحبت السريالية بالغموض إلى «اللاوعي» ذلك الغرن الذي توحد فيه الأشياء في أكثر العلاقات غريبة ومجاثبة . وقد آلت اسيرالية على نفسها أن تمل الصور التابعة عن العقل الباطن على كل صور حدة درونيه اليومية وصيغها التي أصبحت لمرط ألفها - لا تثير في النفس أي إحساس حائل . ويبدو إدوار الخراط في قصته «محطة السكة الحديد (٢)» بعد أن ارتقى في أداة الوصف ، أكثر قوة وعمقا . فنقد عاد بطله في هذا القصة من سفر محمد حاملا معه خاتم خطوبته إلى رميلة به في المكتب ، لكنه يكتشف وهو ماض إلى فرجة في سور المحطة يخرج منها بعد دقيقتين إلى شوارع الإسكندرية كمادته ، بدل الطريق الطويل إلى باب الخروج ، يكتشف أنه قد فقد خاتم الخطوبة ، ذلك الشيء الصغير الذي يسكنه من الالتقاء والارتباط والنمو يعود أدراجه ليبحث عن الخاتم في هذه المحطة ذات الحمر المهدد للتردد ، ويبرول إلى حيث يقف القطر الذي كان يركبه ، وقد وقف بين العديد من القطارات التي لا تميز بعضها عن الآخر ، وتزل قدمه ويثمن ويقع إلى الأمام دفعة واحدة بين القصبان .

ويستطع بين كتل اللحم المقطع بعمل محلات القطارات الذاهنة الآتية على القصبان للامعة بين أشلاء متورة مرمية على القصبان ، حيث يحس اللحم الإنساني المظفور الخجوب معا . محلات بطون وأطراف سيقان مدورة وأذرع بقعة متشابكة باردة ، هائلة ، لكن فيها مع ذلك أبدا ، روح لا يحطك القلب أبدا ، روح التلاصق بأجساد ميتة ، بأجساد المحرم الميتة .

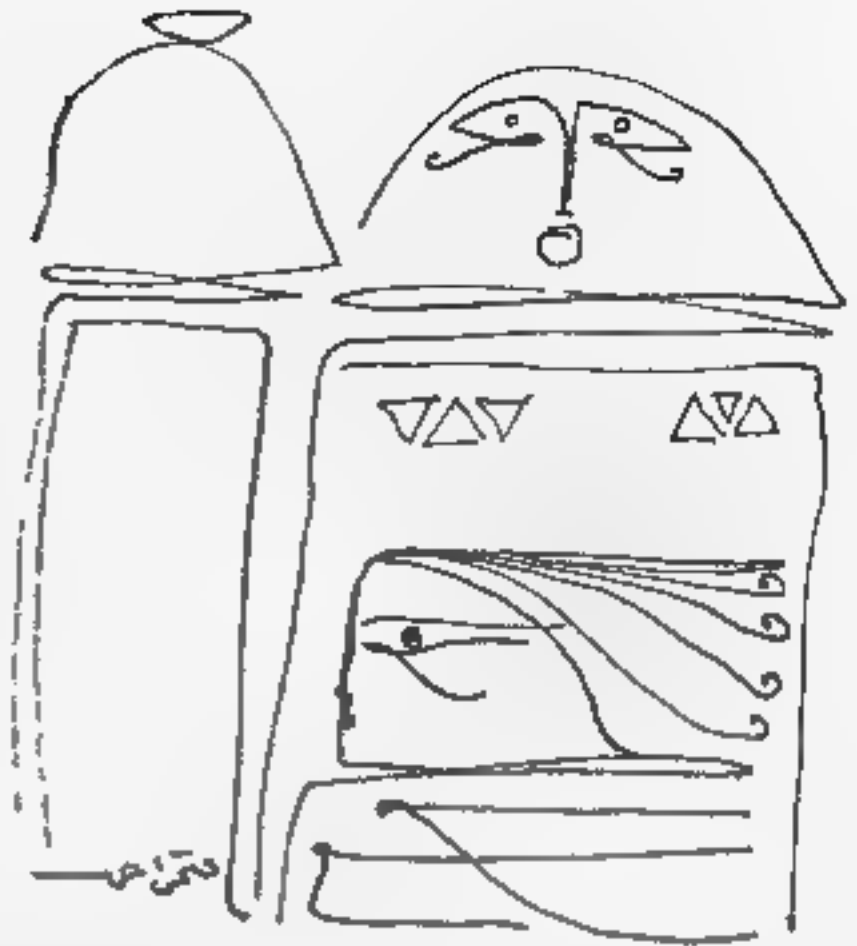
إن البطل - في هذه القصة لا يتحط فحسب بين جموع لا تعرف ولا تأنبه له - كما كان الحال في قصة «محطة السكة الحديد (١)» بل يتحط بين جنث هرمتها محلات القطارات . شقتها طولا وعرضا

ومصت صبا ، متراكمة بعضها فوق بعض ، مريحة في يوم الزمالة الأخيرة والبطل - هذه القصة الثانية بحده يعقد شيئا . أما في القصة الأولى «محطة السكة الحديد (١)» فلم يعقد شيئا ، بل لم يؤد عملا كان يجب أن يفعله . أما في القصة الثانية «محطة السكة الحديد (٢)» فقد قام بأداء العمل المطلوب لبلوغ السعادة والارتباط بمن يحب . أحضر خاتم الزفاف ، لكنه يضيع منه . ربما سرق منه أو ربما سقط منه . اضطر في حانه يكاد يكون معلوما . ومع ذلك ينتهي بمصره إلى ما هو أشجع من مصر رميله في القصة الأولى ، يرتطم وجهه ويدها وصدره ، مرة بعد مرة بلا انتهاء ، يسور لاجبور منه ، من الأشلاء البطيعة القية الشاحبة ، كأنه يراه في العتمة . لم تعد هناك إلا هذه الدورة المتكررة من الاتصال بهذه الجنث والاصصال عنها ، حشاق آخرته ، حشته وهي تتخابل له تحت السماء الفسحة . مقطعة ولكنها برتبة

ويبقى إدوار الخراط قصته «محطة السكة الحديد» بالانزلاق إلى صورة قد تكون تعبيرة ، لا تطوى عليه من احتجاج على سب الإنسان حقه المشروع في السعادة والتواصل بالآخرين ، سواء كان هذا السب بفعل اجتماعي متمثل في الزحام الصاغط بالقطار ، أو بفعل لا تعليل له سوى التلذذ الذي كان لدى آفة الإعرين في مناوشة البشر الفاسدين في سعيهم إلى نيل مطلب السعادة . ولكن هذه الصورة التي نلتهم بها قصة «محطة السكة الحديد (٢)» يمكن أن تكون صورة سريالية أيضا ، بل هي صورة سريالية ، لو شئت الدقة ، وذلك لفجائيتها وهربتها التي لا تترك للقارئ . أن يلتقط أنفاسه من فرط انبهاره بها . هي صورة سقوط من يبحث عن خاتم خطوبته الصائغ - بين رحام من الأشلاء البشرية التي قطعها عجالات القطارات الرائعة العادية على قصبها الالامعة - من الغربة والمباغثة ما يحقق في النفس «صدمة» الانتقال الشرس المعجاني من عالم يومي عادي ، عالم المحطات والقطارات المزدحمة إلى «عالم لا يومي» غير عادي ، عالم الأشلاء المكسدة في ألفة (٣) .

وبعد أن كان إدوار الخراط بطرى الشخصية على نفسها في قصص مجموعته الأولى ، «حيطان عالية ١٩٥٩» بحث في أعماقها ، أصبح - في مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» - يسط الشخصية على الوجود كله . وفي هذا يقول إدوار الخراط

« نحيل إلى أن الشخصية عندي هي الحدث ، بمعنى أن الأفعال التي تجري في هذا العالم لا تنفصل عن الشخصيات من الخارج ، ولا يبدو أن لها وجودا خارجيا مستقلا . إن الأفعال والأحداث تبدو في القصص السائدة كأنها ترتبط بالشخصيات ارتباطا فيه دائما نوع من الميكانيكية ، ومن ترتب المعلوم على العلة ، من البناء الناتج عن بطورات نصية أو اجتماعية ، أي أن هناك باستمرار لاق القصص وحدها بل في التصور الشائع للحياة نوعا من الصناعة وتلمس التبرير المنطقي أو النفسي أو الاجتماعي بين مجموعتين منفصلتين : الأشخاص من ناحية والأفعال أو الأحداث من ناحية أخرى . إن الرواية عندي مختلفة أختلافا جزويا .. وليس صحيحا بالمرّة أن القصص عندي هي قصص الذات أو الشخصية وحدها ، بل تصوري أن عالمي القصص هو



عالم الشخصية التي هي ، في نفس الوقت ، حدث متغير ومتطور  
معاً ، لا الانقسام بينهما .

ويجدر أن نلتفت من هذه الأقوال عدم الانقسام بين العالم الداخلي (الشخصية) والعالم الخارجي (الأحداث) وامتزاج كل منهما في الآخر . ورفض الصنعة والربط الميكانيكي بين الأشخاص والأفعال . فهو ما نلحظه بجلاء في «ساعات الكبرياء» فإن العالمين الداخلي والخارجي ليس أحدهما غريباً عن الآخر ، بل يتصل به قرابة التوحد . والواقع بين الداني والموضوعي ، لأن الحقيقة ليست من عالم غريب متفصل عن الإنسان ، بل هي حقيقة إنسانية في البداية والنهاية . ولذلك لم يعد المكان عند إدوار الخراط مجرد ديكور تتحرك في إطاره الأشخاص بل أصبح امتداداً للشخصية ، وأصبحت تكتمل بالإطار المكاني الذي تتحرك فيه ، فتعمل في الشخصية عشرات الاهتزازات التي تعود فتعكس على الوجود أوضاعاً وصحياً بل تخلق الشخصية في بعض الأحيان أوضاعاً خاصة بها ، كما في حلم عبور الزهرة والسراية المتمكنة على مياهها في «البرج القديم» ، وكما في حلم البقعة الذي يجد فيه مدرس الرياضيات نفسه بداخل إطار مكاني من ماء «يرتفع فوقه حتى يصل إلى السماء» وهو نائم على رمل القاع ، ملق على أرض البحر تملؤه أمواج هادئة شائعة محيط به ، وتتساقط بجرمها لمائل الكبير فوقه ، دون لقل (16) .

وقد لاحظ كثير من النقاد - منهم لودفيك جانتيه - أن تنازع الأمكنة من خلال الوصف قد أصبح محرراً للقاص الحديث ، بمرور رؤيته القصصية . وقد تعرض المكان لما تعرض له الزمن من قبل . فكما تحدثت الأزمان في المورولوج الداخلي ، تتداخل الأماكن في القصة الحديثة ولكن مجرد الاهتمام ببناء الإطار المكاني في القصة والاعتناء عليه كعدمه من دعم العمل القصصي ، وهو ما تراه عند إدوار الخراط ، يوضح لنا تقدم الفن القصصي منه . وفي «البرج القديم» على الأخص يجب أن نضع في الاعتبار سريان القصة اتصالاً من المندرة المصينة الدافئة ، مثل بعض مركب في النيل ليلاً ، إلى غرفة (وقاد فانوس)

وروحته (حبونة) إلى مكان دهن سنانة ثلاثة شهود من خلال حلم إلى دكان الطوب البني المفتوح على الحزن ، إلى روح الخيام في النهاية . وإطلال النطل منه على المرتفع الخشن سداسي خندق الشبك وتنبؤات القبور المستطلة الخدبة الظهور . هذا الانتقال من دكان إلى مكان هو عتسب لحركة في قصة «البرج القديم» وبعد ذلك «أنت» في القصة التندبة يتم عن طريق حركة أحدث أصبح يتصل في بعض دور الخراط «حركة مكانة» وربما ذكرنا «حركة مكانة» من بعض روائي تلك الحركة المكاني في رواية ميشيل بيلور ، بعض «التحول» la modification حيث نجد النطل بسجل من التي تختبئ في روحه وراءه ماضياً إلى روما حيث عتسه سنانة . ومن حيث هو التحول من مكان إلى مكان أخرى روي به تحت دكان من امرأة في أخرى

وتعتبر ما تكون الصور التي يدق إدوار الخراط في نهايتها . هي حيالات أو ذكريات أو أحلام يوم أو لحظة نسوية . . . . . اللحظة الواقعة المحاصرة لحي بوجدتها النطل . . . . . ماضية الموعود في القصة وبين حاصرة المروي عنه . كما في «أنت» التي تغرق في دهن أروما لوما في قصة التي لحسن اسمه مجموعاً . سبطان عالمة . . . . . وكثيراً ما تنصف هذه الصور الداخلية بشيء لأناس . من الحاسك والاكتمال . ونكتب كثيراً ماثرة ممزجة متأكدة غير مكتملة . . . . . النطل . . . . . ذلك عليها الوقت الطويل آثاره

ولئن كان فن إدوار الخراط القصصي قد بدأ معتمد على حد الصورة الداخلية فإنه قد تطور حتى بلغ في قصصه «البرج القديم» «السكة الحديدية» و«حرج مفتوح» إلى نوع آخر من الصور هو «الصور الخارجية» المشرية بمحنة البطل . على أن الصور الخارجية وإن كانت مشرية بحالة البطل ومحتة ، تتراوح موضوعيتها بمدى قدرة البطل والاستحواذ عليها ، فعندما يصيب البطل محنة في كرمي أو متصدده قد صورة لهذا الشيء الخارجي تبدو مشرية بعلاقته بالبطل ، أما إذا كان الحديث عن الطبيعة والوجود وماشاكل ذلك فإن قدرة الاستحواذ تتعامل فيبدو ذلك الخارج عملاقاً مغرباً برء بطل

وقد تطور الوصف أيضاً عند إدوار الخراط من مجرد . . . . . فقرات رمزية مثل السطور التي تصف فرشة مصطفى . . . . . غرفة هدى وتسقط في كوب الماء تنهيج سطح الماء برده ثم تلمظ أنفاسها . . . . . وذلك كي يعطى لنا إيحاءة رمزية إلى نظرة القصة دائماً تطور الوصف عند إدوار الخراط فأصبحت القصة كلها به هي كما الحدود بأسره ومومناً إليه وبذلك صار العمل المعنى كله رمزاً . هو كما كان ترمز إليه الفقرات الوصفية الجزئية من قبل . ولذلك تملأ أعمدة التي تمثل في حكايات حزنية ليصبح العمل القصصي كياناً ، من خلق المؤلف وانتداعه . ولكن فيه ما في الوجود من لمركب ، بشئ البطل هذا عن كنهه ، مثلاً في قصص «البرج القديم» و«حرج مفتوح» وفي الشوارع ، حيث يبدو البطل في القصص الثلاثة مثل عمر سري . . . . . عن قاتل لا يتنلى إليه ، وإن تجلت لعينه جريمته ماثلة أمامه وفي النهاية نجد النطل في قصة «حرج مفتوح» يهبط أمامه وفي قصة «البرج القديم»

سند به دهشة مشربة بحيرة لا يره منها . أما في صه وفي الشوارع  
فيستسلم البطل - في النهاية للوحش القاتل مثلما استسلم بطل « قضية »  
كافكا لحلاده ومثلما استسلم يوانجيه للقاتل الخفي في مسرحية يوييسكو  
« قاتل بلا أجر »

- ٨ -

ونتقل الآن الى نموذج باهر لتأثير الآداب الأوروبية على مسار الحركة  
روائية والقصصية عندنا في السبعينات . وهذا النموذج يتصل في قصص  
وروايات أدينا الراسل صبياء الشرقاوي ، وبذلك على ذلك يقصده  
« نصيلة » « مأساة العصر الجميل » التي تخر درة فريدة في حكي أدنا  
المعاصر . ونتابع هذه الرواية القصيرة في تفاصيلها

عرة باهات الثالث في عمارة مدينة ما ، أتي مدينة لا يه ، عالمنا  
كده سواء . « معرفة شخصان ، رجل وامرأة ، يتحاوران حور هو مودة  
لعمل الروائي كله ، وعليها أن يلتقط خيوط هذا الحوار حتى تتج  
بلامع القصة وجوهرها وإن كان من المتعذر التقاط هذا الخيوط كلها ،  
فقد سيج ، يعمل بحيث لا يوصل إلى معنى محدد أو نهاية محدودة . لقد  
قتصر العمل على أن يوحى بمعان شق . لا يعبها أن تكون مصاربه  
وهدف الختم من مثل هذه الأعمال يقاط أحاسيس مائة في الأعماق .  
تحت ركام الحياة اليومية ، وإثارة كوامن من الفلتا المهيم والقرع القامض  
على كل شيء ، وربما على لاشيء أيضا

وتقوم مأساة العصر الجميل على شخصيتين جاضعتين في كبرنا بكثير  
من الأعمال المسرحية التي تقوم على بطلين متحاورين أو متنازعين مثل  
« رقصة الموت » لسترنبرج أو « في انتظار جودو » ليكيت أو « الحادمتان »  
جيبه . ويستخدم صبياء الشرقاوي بعض الأساليب المسرحية في بناء  
عمله الروائي . فمثلا من الحوار الممتد بطول الرواية . تبدو بعض  
لمفرت كأنها إرشادات مسرحية ووصف للديكور الذي لا يتغير على  
مدى هذه الرواية القصيرة المؤلفة من ثلاثة أجزاء ، من « على هامش  
العصر الجميل » و « فصل في الجحيم » و « أفراح الجسد » . مما يؤهم أيضا  
أنا إراء مسرحية من ثلاثة فصول ، وأهم من ذلك كله أن بطل القصة  
يتقمصان - في بعض اللحظات - شخصية ثالثة لا تظهر على المسرح  
وقد لا يكون لها وجود أصلا ، ومعدول لتجسيد هذه الشخصية والإيهام  
بوجودها

رجل وامرأة صعدا إلى تلك العرة الشائعة طقاء ما وهما في انتظار  
من صعدا للقائه من يتصرف ؟ لانت أن صعد الاحتمام مؤتمنا عن  
بسطان ، ويؤرقا لانتظار داته . وصبح - بطورنا - أسرى ذلك  
اخبر نرعى أتي تشبه أطن من الكلمات . « لا يمكن أن أنتظرو » .  
« لم يكن على أن أنتظر كل هذه المدة » . « كان يجب ألا أقع في هذه  
الحلدة » « تعرفين شيء لأخضعك » ولكن « أي حيوان ينظر من ارتفاع  
ثلاثة وثلاثين طابقا لأبد أن يشعر بالدوار » « كنت أعتقد أننا سنقاتلها  
هنا » « أسكت » « اطلقي هذا النور اللعين . أرجوك » « لا فائدة إذا كنت  
قد قررت أن تبي فسوف يبقى ولن نستطيع الذهاب » ليس نمة مراد  
من الانتظار . ويجري الانتظار في حير مكان يمد صبياء الشرقاوي إلى  
وصف محتوياته ، فالزمان يحتاج إلى ديكور يتصل في مكان يتطبع

نطعم حتى يصحى الزمان والمكان وأسس لعول واحد : « كان ضوء  
النون أبيض صافيا ، لمبة فلوروست مستديرة معققة في منتصف السقف  
تغمر الغرفة بضوء بارد يريد الإحساس بعري الخلدان والسقف » ويؤدي  
احتبر الضوء الأبيض العرص المسهد . وهو دكاء لإحساس  
المدى فالأبيض ليس لون على الإطلاق إنه الصفر بين الألوان . به  
معادل للحوء

ونكس هل يستطيع إبطال غير الانتصار بعد أن جاء في هذا ؟ بنون  
الرجل

« أنت تعتقد أن بإمكانك أن تدهي هكذا بطة إذا كانت لديك  
الشجاعة الحقيقية . لأن تدهي قبل أن تأتي » ونفوس به رفيقه « إذا  
أردت أن أذهب فسوف أذهب » نكس لا يصدق مكان « أنا » وسنمر في  
الانتظار فالرجل لا يتدري ليس بالأمر السهل حتى يو تظهر الإنسان  
بغير ذلك إنه المارق الذي وضع الإنسان الحديث نفسه فيه وصار  
هذا المارق سب تعاسة وصراته . دون أن يكون قادرا على أن يبرل  
الطم ويحجر بجده

وبكل هدوء ، يشخذ صبياء الشرقاوي خياله ، ويأله من حيا  
حصب بعيد الأغوار ، خيال كايوس مؤرق ، يترجم ما في أعماق الإنسان  
المعاصر من رعب بعد أن وصل إلى طريقه المسدود ، ويصف لنا جوهر  
المأساة

« إنك لا تستطيع أن تذهب بعد أن جنت . مكتوب عليك الخلاك لو  
سولت لك نفسك التزول من حيث أثبت . أم إذا بقيت فليس أمامك  
سوى الابتدال »

« الكذب هو قنونا . وهو ما يجب »  
« ربما المصعد الداخلي معطل الآن ، وهو كثير العطل ، بل مؤكدا أنه  
معطل الآن . ستفولين سأهبط على قنمي ثلاثة وثلاثين طابقا »  
ستفولين ذلك ولا شك ولا تعرفين ماعنى الطوبى العلوية . ولا تعرفين  
ما وراء الأبواب الكثيرة المخلفة »

ولقد لعب صبياء الشرقاوي « بالأدوار العنوية » على أكثر من  
مستوى ، فهناك مستوى الصورة ، ومستوى المكرة ، ومستوى الوحي  
والسوء ، وقد جعل كل ذلك من الأدوار العلوية مرآة متوح روعي فيه  
الإيهام وعدم الانصياف

وقد بُني « النهار الفنى » لرويه « مأساة العصر الجميل » على مدى  
مستمر . يرى الرجل يقول عن امرأة العجوز ساكنة العرة الداخلية  
« سوف تدهشين من حياها حيا ترسها » ثم يقول « بعدى مرأتك عن  
الثقب وإلا رأيت صورتها القبيحة معكسة عينا فجاء » وفي موضع  
آخر يقول الرجل عن العجوز « إنها لا تدرك شي » ثم يقول « يا تدرك  
كل شيء » وكفى « ثم يعود فيقول « إنها ملهه » ومن قبل يقول « عشت  
السب من الصمت علمتها لغة أخرى غير التي تدر » . وبعد السب  
المستمر يصحى اليقين مهترا . كل شيء غير مؤكد . ويصير بوجود  
مرعرا . يقول الرجل إنه ليس بممكنة في عرة شاهقة الارتفاع معرلة  
كهده أن يعرف ما إذا كنا بالهار أو النيل . لقد ركز الزمان للإنسان



وبكى الرواية لانتلث بعد ذلك أن تنسى، بأن ثمة ربما عصي شاء الرجل و امرأة لم يباكتا في بداية الرواية وعلى هامش العصر الحليل في اليوم الرابع قد ما وصفا إلى «أفراح الحسد» الجزء الثالث من هذه الرواية تقصيرة لموجة صحن في اليوم السادس، وساعة العجر على وجه التحديد خمس المرة برودة العجر تعدد خلال الرجاء، تمل جسدنا مسرى رنعتشه في خرافات

ارمن إذن يسير أودنا أو لم نرد. ولكن ماذا يحدث في هذا الزمن الذي يسير هنا؟ تخيل أنك لتقرأين هذه الحريدة للمرة الأولى. فستجدين نفسك تقريبا فعلا للمرة الأولى. ستقرئين نفس الحوادث بنفس الشغف ونفس الاستمتاع، مجرد أن تتخيل أن نفس الشيء حدث بنفس الشكل آلاف المرات. ولن تفقدى الإحساس بالاستمتاع الأولى. يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا، حاولي. يصدق فستجدين نفسك أمام الخالد الأولى، بكل صفاء ووراثته وقبحه. وسوف تيقنين أن لاشيء يحدث في العالم في حقبلة الأمر. وأن الذي قرأته مرة للمرة الأولى وظللت تعيدني قراءته مئات المرات بل آلاف المرات بنفس الشكل قد فقد زيفه الأول. وفي كل قرعة جديدة يتحول إلى حقبلة صافية كأنها تحدث أمامك كأنها حدثت أمامك، وصرت تعرفين تماماً ما سيحدث، لحظة بخطوة حتى قبل حدوثه أثناء القراءة، وللقدين ذاكرتك اليومية المتعددة. وتشكل هذه الذاكرة بشكل هذه الأحداث فقط لتصير ذاكرة أكثر حضورا من الحاضر ولا مفر من ذلك وإذا لم يحدث ذلك في اليوم الرابع فستحتاجين ليوم خامس أو سادس أو عاشر لتحاولي ذلك.

وللاحظ هنا عنصر العدد أو التتابع الذي لا يمتل منه المرء حتى لو أصبح الزمن بركة واحدة. حل أن الذي يجدر بنا أن نلاحظه أيضا ونفقد هذه وقعة متأية حتى نقدر فن ضياء الشرقاوى حتى التقدير هو تلك «الذاكرة» التي يحدتنا بها في قصة. هذه الذاكرة العصرية التي تشكل بشكل الأحداث فقط، دون أن يكون ثمة ما يحدث على مستوى جوهر الإنسان، هي ذاكرة أشرطة التسجيل والاسطوانات والأفلام، فهي يحدث بنفس الشيء، بنفس الشكل آلاف المرات. يتكرر بنفس الإيقاع دون تغيير حتى يصير هذا الإيقاع صافيا محدودا واحدا. ويصبح هذه الذاكرة أمام الخالد والأولى بكل صفاء ووراثته وقبحه

قبل جدا من أدياننا أدرك روح العصر قدر ضياء الشرقاوى. ولهذا فقد جاء الكثير من أعماله الأدبية متغلما على كتابات رفاقه. لقد كتب هذا الأديب بلغة غير التي ألفناها واستخدم أسلوبا متميزا. لا يمكن اعتباره امتدادا لتقاليد سابقة في آدابنا بقدر ما يعتبر كسرا لهذه التقاليد. وتجديدا في التجربة الأدبية وابتكارا مصدره قراءة الآداب الأوروبية مريحة إلى العربية. وقد كان ضياء الشرقاوى من أكثر أدياننا اطلاعا على هذه الرجحات. وكانت له حاسة نقدية متارة واتصف باستقلال الرأي جعله يكتب بعضاً من الدراسات الأدبية التي أتت، وصوخ قدمه في مجال الأدب دواقه وممارسا

ويوصف أديب لرحل ضياء الشرقاوى بقصته «مأساة العصر خمسين» إلى حد الإيلام والرعب. إنه يترك أدب الملاحظات الناعمة.

وأعمال التسلية الطفلية، وينهد إلى ممكن الدم في أعناق فيصمط عليه ليينا إليه حتى لا يسترق في سنيانه ويتوهم عدم وجوده. ويقف صدى الشرقاوى بذلك في وصف الكتاب الخاديين الذين أوتوا على أنفسهم أن يصوروا القبح على أنه الجمال بدائنه، والدائمة على أن يرى مدح الوسامه. إنه يربل المساحيق عن وجه الإنسان فتبدو «شور» و«يقع» الحمراء، ولذلك سمع المرأة في الرواية تصرخ «أطفي» هذا النور الدعبي» ولهذا أيضا كان الحردل والفصلات والروايات الكريهة من العصر الأسامي في خواء هذه العرقة الإنسانية

ويبدو ضياء الشرقاوى في «مأساة العصر خمسين» وفي كثير من قصصه «مناثرا» بمرار كافكا وعلى الأخص في تصويره لشخصيات رويته ومساغيا. شخصيات غامضة، موحية، هلامية، متغيرة. لا يمكن تحديدها أو الإمساك بها، تجعل القارىء على الدوام متحير لا تقاطعها والتثبت منها دوما نهاية. وكل ذلك من خلال يسوع من الحوار المتدفق الساحر الذي لا يبدأ به قرار ولا شئ غير منطق. لأن المطلق العقل لا يؤبه به في العمل الأدبي، إذ يقوم هذا العمل عن مصدر من نوع خاص. منطق في له مبرراته واعتبراته الخاصة بنا. في هذا العمل الأدبي - لا تتكلم لغة المال والتجارة والبورصة. تلك لغة النعمة التي تنبذ بالألسنة والعقول وإنما تتكلم لغة الروح: بكل طقوسها ونكهتها وإيمانياتها وألوانها وطعومها وأصواتها وأبعادها الخفية والرمزية، لغة العقل الباطن مستودع الأسرار وبوامص، لغة الكوايس والأحلام والرؤى، الخبوسات فيها ليست مدهة، والإيمان في الحبايك إلى حد الشغل ليس حقيقيته. ولهذا فمن لا تنطب أن يفهم فيها نعبا بل أن نحس وطأة الكلمات ومعناها الفداد وتأثيرها الموحى

٩ -

وقد حفلت قصص سكبه فؤاد، خصوصا في مجموعها لقصصية الثانية «عالم قضية حب» بتوترات عيفة، وصور جهلية صارخة مثل عفاء شواء خرافية بألف جناح ومليون قم ينهث جحيا أسود ملتبها. وتكن قوة هذه القصص في أنها قصص ملتاعة مضطربة، متعديّة. فأدب سكبه فؤاد القصص أدب ذو حيوية ضخمة وليس ثمة لحظة فيه من الراحة الفجة. الإيقاع سريع جوى، يمسك لحنائك ويحركك معه سبي كل شيء. وتروح مع التيار المتدفق في قصص سكبه فؤاد. نحاول أن نثبت بكرسيك ونعطفك. فمعد أن كل وش نلحن عما هو مألوف مطمئن قد نقطط. ومضيت تُدفع في مهب ريح عاتية إنك في النوازع تحيا في دوامة من الكلمات والتركيب والروى والموتولوجيات. ولانتلث أن تستلر للسحر الذي تنبعث هذه القصص. ويصبح مصروف تماما وهي في نهاية معطيت تعويده كبر عن كل مانعيت ومصرف عه. معطيت متعة فيه مثل سب لى عس ٣ وأنت تركب لغة من لعب لحد حجاب حصرة مسمية

ومعد قارىء سكبه فؤاد حساسه س. من ورد كه للمكب عوى انصهر، يسافر في قلب كحطك النيل، ولا ينجح النيل سوى حننه وقد يرب النيل في منتصف النهار الرمادى. أظمت نديا صلاما جمع فيه كل من ولد على الأرض مدد دمت الحياة فيه. ومع النيل يسود خارج



إيقاع العلم الخارجي أسرع بكثير من النصج الفني للإنسان ، وربما كان مدا هو ما أخصى إلى تصدعها الداخلي

وبتت بقارىء حيرة وهو يحوط في قصص رافت سليم من أين يستمد رؤى " كيف برد إلى بحيله هذه الصور الخشنة العربية لشخصية مسترة بنى بنى ٣٠ قصصه " إن أول مع لرؤى رافت سليم هو عقده ساهس . حيث يرفد بصور لعدديه ممرقة مهوشة . ويتلانى ما للمكان وللمكان من معدي موضوعية محدده . فسدخل وتشتبك وتتعدى وتبقى رافب سم أنباء نكتية شحات دافعة من توترات نفسية ممتعة . سكب في سانية بقصصيه . ولا كيف يمكن أن يبرر مثلاً هذا التلاق الميم في إحدى قصصه بين القاصي والقاصى الذى قتل أمه . بكل عجائباته . وتعدياته " وكيف يمكن أن تفتح الأدب على ذلك الحوار بين قصص عجور وجثة صبي . وكيف يرفد الإنسان في النهاية هامد

فبدخل الساعى بنقص الرباب من على رأس القاصى وكتميه وقلميه . ومن على حثه ولقاعده تم يغلق الباب . ويصيح ليلود الصمت رجاء لمكان " لاشك أن الرؤية كلها داخلية . وليس ثمة قاصى في الواقع أو حثة صبي قاتل . بل هناك نوى من " المحاكاة الداخلية " يحربها الإنسان نفسه بنفسه في " محكاة القصور " عن ماضى عطر . فويل للمحاصر من الماضى ، إذ هو يلقى حبه بشجوه ، فتحمي الطلعة على الحاضر وتندب في الأوصال الرعدة ، " رغم جوارب الصوف الثنية التي ترتفع " حتى لصحدين . وفي " الصلار والبدلة الكاملة " بحس المرء بصدده مثل " قشة " إن " لزم من حول عجيب حتمى " . والذي يجعله كذلك على مستوى الصميم . أن " الجميع يحملون بالقصر في وقت من الأوقات " و " نبل طوبى جد

وعلى قارىء رافب سليم أن يصح في اعتباره أنه سيتلقى منه صوراً معبوسة في بحيرة ليس تفرج ممرقة . مشربة بدانية مفرطة . ولذلك سيحتاج القارىء إلى جهد كبركي بغير أهوة . ويستخلص من الصور مقدمة إليه أجراً ثالثة . فيعمد إلى عملية إكمال وترسيم الملتصق من القارىء . - إذن - أن يترك عمله السلى ويقدم على تذوق إيماني شهد . وذلك بأن يشارك . ويقدر مشاركته تتحقق منته . وعلى قدر نجاحه في عمليات التحمين والاستخلاص يتوقف نجاح قصص رافت سليم ذاتها . وليس ذلك بقاصر على قصص هذا الأديب محسب : بل إن الأمر يمتد إلى لقصة الحديثة كلها . والأدب الحديث كله . بل النفس الحديث كله ، فقد أصبح المتذوق مشاركاً للفنان والأدب . ولم يعد مجرد متلق سلى

وبحلف الموضوع أغلب قصص رافت سليم . حتى ليصطر القارىء إلى معاودة قراءتها برحاء الفهم . لكنه لا يصل إلى ذلك فترداد حيرته . ويبقى من القصص المطبوع يحيم على النفس عجز وقلق مبهم . ويذهب " محمد لاثرى " دوراً هاماً في حصص تشاؤميات رافت سليم القاعة . بل يمكن أن نعلم فنقول إن قصصه تدور حول محور واحد هو الحد الأدنى الذى يكون أحياناً مصدراً للكوارث وتبعاً للصياغ أيضاً . يعاطيه القصص بونه وشيق تارة ، ويصعب عليه عصبه وكراهيته تارة أخرى وإذ ما هرب منه فلكي يعود فيلتقي به ، ويتردى بين أحصانه من جديد

بعضه بظل قصه " القلب عصفور وحيد " كى يروح فنظلم الدب ويحناحه البرود ويتزاد الصيق والصجر . وفي قصة " راحة العودة مسعدة " يلتقي بروحه هي امرأة من لحم ولحمها - أبصا - لبيب من لحم ٣٠ للإحباب وليب للإحباب . إنها عزة لروح ومحدته بما يجعل للماء لدى يجرى في " اليب اثرب " بين الزوجة وروحها . معاند من راحة طوية شيم للخيال موجها بالعديد من المعاني والرموز . وفي قصة " سقوط طائر متفرد " يلتقي بشخصية مصاية يوع من " الله " القصة فهو لا يستطيع أن يلتقي بحمد العالم الخارجي . رغم كل ماى ذلك الشخص من " ووسامة " امرأة يسحب إلى عالم داخلى . ثم فيه أحلام يفتحه مع بوى شديد إلى الخروج . لكنه مُحبط . يدب فيه خوف . ويسل هذه الخوف إلى فثاته أبصا . وعنى صوة هذه لأحاسيس بشقية تصور جرثئات القصة حتى تنهى بسقوط صغار من على محور في نر سمر فياثر الرماد هشاً لانت أن تدوسه الأقدام . بين يبعث من انداح صوت بكاء الفتاة

- ١١ -

وقد أثت المؤثرات الأوروبية إلى الرواية المصرية بموضوع جديد لتعبه هو موضوع الخيال العصى . وقد برز في هذا مقام القصص منهاد شريف الذى راح يثرى أدبنا بالعديد من أعماله القصصية . وبعد أن قدم روايته " قاهر الزمن " ( عام ١٩٧٢ ) . قدم مجموعته القصصية " رقم ٤ بأمركم " ( عام ١٩٧٤ ) ثم صدرت روايته الثانية " سكان العالم الثاني " . وقد استطاع نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية أن يحقق سورس المطلوب بين المعلومة العلمية والصياغة الأدبية . فلم يجرُ علم على نص . ولم يهبط النص إلى درك الأكذوبة المخلوة . ومن خلال علاقات بساية دافقة تسرى العروض النفسية . ويكتسى النص الأدبى بشجن شاعرى بدوب فيه جفاف المادة المقدمة

وجهد الإنسان للتغلب على مشكلة الموت وإطالة حياة من هموم نهاد شريف في أعماله القصصية والرواية وهذه محاولات لدكتور حلم صبرون في رواية " قاهر الزمن " شاهد على ذلك ويتحدث المؤلف كثيراً عن توق الإنسان إلى إطالة عمره بأن يحيا الأرواح التي يريدتها ودلت عمليات التبريد لسوات طويلة . ويدعو نهاد شريف إلى سلام . ومعد من أسلحة الدمار النووية وعزوها . وقد روعه أن مة صهبة من العلماء في العالم يعملون حقاً من أجل السلام وخدمة انبشرية . فتحيين جماعة مخلص من العلماء تلجأ إلى قاع المحيط متحد مسجودها للدفاع عن الإنسانية وحمايتها . وأقام على هذا اخيال العصى الإنسانى رويته " خديجة " سكان العالم الثاني

ونقدنا كتابات نهاد شريف الروائية والقصصية إلى " جهنم " خصوصاً عدم يصى الإنسان إلى قصص معدة . ومن هه تنعب روية اخيال العلمى باليابنا . وتستحو على هتمام والكتاب . فب . يجب أن يكون قادراً على أن يعد بصيصه إلى غوامض الوجود . ساقاً إلى طرح أسئلة واستجلاء . لا يصل إلى تكون صحيحة . من يكون أن تكون ممتلة الصحة . وقد أصبح نهاد شريف كاتب الرواية العلمية سخته الدائب ومايتوافر له من حلس فى . يرجاً من أرباح خرفة . و

• هوامش

- (١) في أمثال محمود حرمي عند المال القصيدة يعبر النص القصصي . في كثير من الأحيان - إن صرت من حور سرسبي يبدو مصحفاً ويعمل لذلك نقلها لجيس بريس على رية ، بوبير .
- (٢) نبع القصصيات التي حور محمد عبد الله قصصاً سواح في مجموعته ، بيت صغير للنداء ، وعلى لأحسن قصيدة . بهارات كثيرة حجب شديدة الله سبحانه يوسف الشاروي القصيرة
- (٣) حتى بعض الصور اسرته حنا ، في قصص ديب ديبا ، يوسف المده وحمل الأخص في قصة رقم ١ وقصة رقم ٢ من مجموعته بعنوان « سبع قصص » ويكتب الناقد حمد عبد مروي بوالعلاء عن هذا القصص به « متفرج على دانه في حجرة مكتوبة » لا روية له ولا نعل ولا أصحاب ، ولا أي شيء سوى اصوم والحلوف الذي يجلبه من اللاشي وربما لشيء .
- (٤) قصة أمام البحر من ٨٧ من « حجاب عاب »
- (٥) في قصة وفات يوم أسود التي تحدثت في الذكور عبد القادر مكاوي عن يوم وده حيا الشراوي ، يستعيد ذكرياته القديمة عن الصديق الراحل يقول « أجدنا في الكلام عن كالكنا وكوليسه وتلاصقها الوهمية لرقنا بين الحلم الصافي المبري » وبين الكابوس « عن التوازن بين البناء والهدم » بين الفاضل والفسي بين الوعي للثبات في الأشياء والوعي للفلسفة حيا . تكلمنا عن ضرورة لأدب اللغة ، لغتها وإعتراس مكراتها القصيدة من آلاف السنين بالإطاعات والكليشيات والمفردات . بالزمن والمصيرح والعطين . ذكرنا فضل أينا الطيب صاحب النص والفنديل . وضحكنا فحجرة الجدار على دار العطف والمفردات والعلامات والصفات انقلنا عن ضرورة العلم على أن الأدب في عصرنا هو الأدب العالم لا الكسول المتوكل على شياطين الشر ورياح الظلم وحسي الإحتلالات حجرة بلغة من كثرة القراءة في النقد والجمال ، خفيت أن نطفي عليه ونحس فاته وراء ظهنا الآخرين ، ( المجموعة القصصية ، الحصان الأخضر بيوت على شوارع الأمطت - ١٩٨١ )

مركزاً من مراكز الاستطلاع ، أو إن شئت أن نستعمل ألفاظاً من قاموس الرواية العنمية ذاته ، فقد أصبح « راداراً بشرياً » ونسب له هذه الخاصية ألا يقتصر على أن يكون قائماً ذلولاً لرجل العلم ، بل إنه توصل - مملكة الخيال العلمي - إلى تقديم « أعمال متجاوزة »

وم يعرض نهاد شريف عن الطابع الاستشرافي للفن قصي يتزود من المعلومات العلمية بأحدثها ، ويدلئ مرزى أدبية قادرة على أن تحتل انصديق . ولا شك أن المؤثرات الأوربية واضحة جليلة على أدب نهاد شريف ، مد خطوته الأولى . وليس يستغرب أن يحتل في بعض أعماله أسلوب الرواية البوليسية بأسلوب الرواية العلمية ، فقد صارت الرواية العلمية هي الرواية البوليسية لدى الكثير من القراء في أوروبا وأمريكا وأصبحت الرواية العنمية أداة الروول بالعلوم إلى رجل الشارع . فتصفيه مخفائق في سعة من لسكر المدايا وأصحي مألوفاً أن يلتقي في كتابات نهاد شريف تمثل هذه الأشياء العيون للمناطيسية . الأدب لاكترونية . خريطة النجوم . لوحة القياس الراداري . ولا شك أن بقاء ذهن نقدي ، تمثل هذه المعلومات يجعله أشد ألمه بالعصر لتكنولوجيا تستخدم لدى سير إليه شئت أم أياً

وقد حدثت أعين نهاد شريف ، أيضاً ، بأوصاف لأماكن جديدة في أدب . مثل مركز الأبحاث . ومعامل الإختار والصورايح والمصحات المتقدمة جدا . مثل مصحات التبريد . كما في القصة « الهجرة إلى المستقبل » أما في رواية « سكان العالم الثاني » فقد تعبر للذكور كله ، وصرنا محبا بوجدانا وحواسنا وفكرنا في عالم سبرياني تماماً ، وإن كان محد حقيقياً بقدر ما في الحقيقة الطلبة داتها من عربة



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

## الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً  
تصدر كل ١٥ يوم « نصف شهرية »  
رئيس التحرير د. رشاد رشدي

## الثقافة

الصحفية • الأممية • المعاصرة  
تصدر كل شهر  
رئيس التحرير د. عبد العزيز المصري

## القصص

مجلة فصلية دورية  
تصدر عن نادي القصص  
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس التحرير ثروت أباظة

## المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية  
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة « لجنة المسرح »  
والهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس التحرير د. سمير سرمان

## فصول

مجلة النقد الأدبي  
فصلية تصدر كل ٣ شهور  
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

مكتبة

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها

# تجربة العَبَثْ

بين الآدب الغُزلي

و القصّة المصيرة القصيرة

- ١ -

« فعلت ورأيت تحت الشمس أن السعي ليس للضعيف ولا الحرب للأقوياء ولا الخير للحكماء ولا العلي للفهماء ولا النعمة للذي المعرفة لأنه الوقت والعرض بلاقياسهم كافة »

هذه الآيات الواردة في الإصحاح التاسع من سفر الجامعة ابن داود الملك في أورشليم - وقد أوردتها المارقي في روايته العظيمة إبراهيم الكاتب - هي أبلغ تعبير في الآداب القديمة عن مفهوم العبث - قبل أن يتحدث عنه أليركامي وغيره - وهي تتعارض مع أقوال أخرى من نفس لسفر . من قيل « الكل باطل وقبض الريح » . « كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس يملأ » . ويتنامى هذا الحس العميق بالمفهوم . هذا الإدراك لدورة العلم الناعرة في طب الوجود . إلى أن يقول سبها بن داود ، وفي قوله تذكّر بحرفة سولوك كل التي علمتنا أنه غير للإنسان ألا يولد . فإذا ولد كان غيراً له أن يموت سريعاً

« ثم رجعت ورأيت كل المظالم التي تجري تحت الشمس فهذا دموع المظلومين ولا معرفتهم ومن يد ظالمهم قهر أما هم فلا معرفتهم . فخطبت أنا الأموات الذين قد ماتوا منذ زمان أكثر من الأحياء الذين هم عاشقون بعد . وغير من كليهما الذي لم يولد بعد ، الذي لم ير العمل . لردىء الذي عمل تحت الشمس »

العبث هنا ، وإن يكن قد اتخذ صورة نظرة فلسفية شاملة . تابع - كما هو واضح - من موقف وجداني أرمضه ناز التجربة . إنه ملجأ النفس الحساسة حين تنفث عنها الأوهام ، وتصطدم بلا مهالة الطبيعة وقسوة البشر ، وترى الخير والشر يستويان في كفة الموت ، وفي هذا أسطح دليل - إن أعورنا الدليل - على أن كل فلسفة ، مهما بدت محنة في التجريد واللاشخصية . ثمرة مزاج شخصي ، وتحويل - إن قليلاً أو كثيراً - لمزاج صاحبها . وجناح تجربته في الحياة . فهي موصولة الوشائج بيده وخرائذه وانفعالاته ، وثيقة الصلة بمناحي فؤاده فكما من صفحه متأنة بعوامل الوراثة والبيئة والزمن ، نابعة من أعماق يتابع وجودها البيولوجي . وتكوينها النفسي . ووسطها الاجتماعي

والعبث - بالمعنى الذي نستخدمه في هذه المقالة - يتضمن جملة أمور يتداخل بعضها في بعض . ولا تقوم بينها حواجز فاصلة . وإنما هي تجربة واحدة متمثلة لا نقيم على حواشها . لصوى إلا على سبيل الإيضاح والتتوير . إنها تعني فيما تعني :

- انعدام الغاية وحلول الصدفة محل القانون .  
- انقلاب المنطق التقليدي وانعكاس معايير السلوك ،  
- انقشاع الأوهام والإحساس بلا جدوى الفعل .  
- القفلة تدريجياً من المألوف إلى الغريب . ومن الأمن إلى التهديد . ومن المزاج البريء إلى مزاج مابر بالشؤم

ماهر شفيق فريد



«...سبحان من توهم هذه العناصر يستلزم وعياً مدركاً بعي المفاصلة الفارقة في صلب الوجود» ويكون على ذكر من المفجوة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. «... كانت تجربة العبث تجربة إنسانية» أو كما يقول جان بول سارتر «... عبثه له (١٩٤٣) عن رواية كامى الغريب (١٩٤٢)»  
«...أنا أست إدراك حالة فعلية» كمعطى مبدئى أصيل؟ أقل ما يمكن أن يقال منه هو إنه علاقة الإنسان بالعالم. إن العبث الأول يظهر قبل كل شيء «... طلاقاً» التلاق بين حيوات الإنسان إلى الوحدة وبين ثنائية الفكر والعصاة إلى «...» تمكن التغلب عليها. بين اندفاع الإنسان نحو ما هو أبهى من طبع وسروره المسمى «...» بين «...» الذى هو ماهية بالذات وبين «...» جهوده الموت. تعدد الحقائق والكائنات غير القابل للإرجاع «...» لا معنوية الواقعى «...» الصدقة هذه هي أقطاب الوجود «...»

على الفيلسوف تذكّر هذا الوعي العبقى (أو وعي الخيال كما يحب الدكتور سيد العنار سكاوى أن يسميه) (١٢) من أن يجد طريقه إلى أعطب المذاهب الفلسفية «...» ولو كانت مسيحية مترضة كمدى القديس نرنوليان (١٥٠ - ٢٤٠). كتب نرنوليان «...» ولعله لم يكن واعياً تمام الوعي بمصنعات مفرد الخطيرة: «...» لقد صلب ابن الإنسان «...» أنجيل من ذلك «...» إذ أنه يجب الخجل منه. «...» وأنا ابن الله قد مكثت بهذا حدير «...» إيمان به حقاً «...» لأنه خلص من المعنى «...» وأنه بعد دمه قد قام من الأموات «...» هناك مؤكداً حقا لأنه محال «...» وما لبثت هذه الكلمات أن احتزلت على شكل مفارقة مشهورة «...» وأدركت «...» يقولها نرنوليان «...» «...» لأن هذا غير معقول «...»

وعلى بعد نفس الإشكالية في فيلسوف آخر من فلاسفة فرنسا في القرن السابع عشر هو بلز باسكال (١٦٢٣ - ١٦٦٢) «...» مناس ديكارت وهرم فولتير. كان باسكال «...» من الناحية الرسمية «...» مدافعا عن المسيحية ضد هجمات خصومها «...» ولكن التزامه بعقائد التجسد والتثليث لم يخل بينه وبين إدراك المرعية «...» وغياب الضرورة «...» ونسبية القيم لأخلاقية يقول في كتاب المخاطر «...»

«...» لا يرى العدالة والعظم إلا ويختلفان كيماء باختلاف المناخ فالأقرب من القطب درجات ثلاث يقبض التشرع كله «...» درجة سميت وحده فصل في الحقيقة «...» واحتلال تلك سنوات قليلة بغير القوانين الأساسية فيه «...» إنها لموضع سحرية تلك العدالة التي تنصع في طيمنتها حدود الأنهار «...» لما هو حق من هذا الجانب من جبال البرانس يصبح باطلاً في الجانب الآخر «...» (١٣)

هذه أول معول في صرح المسيحية «...» وهي «...» ككل الأدب «...» عقيدة عانية «...» يجرى عليها به صير كبير من أنصارها «...» إن التسليم بنسبية القيم واعتمادها على ظروف المكان والزمان يناقض الإخلاص التي يقوم عليها كل فكر ديني «...» ويمضى بسكال خطوة أبعد «...» خطوة جعلته من آباء لوجودية المحدث «...» عندما يقول في نفس الكتاب «...»

«...» إذن ما الإنسان في الطبيعة؟ عدم إزاء اللامتناهي «...» كل إزاء العدم «...» وسط بين لا شيء وكل شيء «...» عاجز عجزاً لامتناهياً عن الإحاطة بالأطراف «...» وبهاية الأشياء وبدايتها حافيتان عليه كل الحفاء في سر مكنون «...» (١٤)

خرج هذا الثوار الدقيق «...» فليق هذا الوصف البرزخى الذى يقع م المعرفة والجهل في مكان وسط «...» لو قال بسكال صراحة بتعاضد الحدود تعاضد شامخة «...» أو لو قال «...» على العكس «...» معضته عظيمة شاملة «...» لكن الوصف أقل إثارة للحمية «...» وأدى إشكالية لكن الفكر الأمين فيه «...» وه كان بسكال إلا أننا «...» يأتي أن يسريح إلى هذه الحدود المتفرقة «...» وبص على النظر إلى الأمور بكل تعقيداتها الهيرة «...» وأصداها المتجاوزة

هكذا يكتب بسكال «...» وكأنه هملت يتأمل لغز الخليفة «...» «...» أى خدعة هو الإنسان؟ أى بدعة؟ أى هول؟ أى اعتلاط؟ إن موصح المتناقضات «...» غارقة الخوارق إحكم على جميع الأشياء «...» ودوداً هزيلة من ديدان الأرض «...» موطن الحق «...» وموابة اشك والخطأ «...» محمد العالم «...» وحالته «...» وهل هناك من يفك تلك المقد «...» (١٥)

سوف نلتق بهذه الأفكار «...» فيما بعد «...» في شعراء كلاسيكيين يعكس سطوتهم المصقول حدود مجتمع القرن الثامن عشر «...» نسبياً «...» واستقرار قيسه «...» إن بوب «...» شاعر عصر النهضة آن في إنجلترا «...» يعبر عن أفكار متباينة في قصيدته «...» مقالة عن الإنسان «...» لكن من وراء هذا الهدوء الظاهري لا تخفى الأدن دمدمة ولأزل مكتومة «...» ومهمة نفوس ساحطة «...» وجمجمة عقول حائرة لم تلبث أن تطلق العنان لنوارع اشك والإنكار والجحود مع مجىء القرن التاسع عشر «...»

كان الفكر الدانمركى سورين كيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) من أبناء القرن الحديدي «...» اعتن مقولة نرنوليان السابعة «...» كما قرأ بسكال وعبره من المفكرين «...» وعنده أن ثمة قوة لا تُعبر بين المشاهي وغير المتدهي «...» بين الله والإنسان «...» ومن ثم كانت كل محاولة لإدراك طرق الله إدراكاً عقيباً محاولة مقصية عليها بالمثل «...» وكان الإيمان أشبه بقمرة في الضلام «...»

وقد كان كيركجارد «...» على عكس شوبنهاور «...» من القلائل الذين عاشوا ظلمتهم حفا وصدقا «...» وكان «...» مثل تشه «...» روحاً معنية تعالى من تمرذات داخلية عسيفة «...» ولكنها تقدر «...» في ضمة اصطلاحها بالألم «...» هل أن نعلم بالفرح الكوني «...» فرح يجاوز مسرات البشرية العادية «...» لأنه يعانق الوصف الإنسان بكل عداياته «...» وينسج بها «...» قبل كيركجارد «...» وهنا يتهى الشبه بينه وبين تشه «...» قصور العقل أداة للمعرفة «...» كى يتأدى من ذلك إلى قبول ما هو محاور للعقل «...» إنه معامر وحوذى «...» صاحب رهان بسكالى «...» دمع حياته نغما لفكره «...» بينما ظل شوبنهاور يبشر بالعندية والفناء والانتحار وهو يأكل من أشهى الموالد «...» ويباشر النساء «...» ويحسو اقتداح الراح «...» ويتأمل «...» من محسه في مطعمه أو مقهى «...» شهوات الآخرين وملاهيهم بعين لائمة أسيفة!

رأى كيركجارد أن في الحياة ثلاثة محالات «...» الضال الخيالى أو الحسى «...» والمحال الأخلاقى «...» والمحال الدينى «...» الأول تمثله الهيدسية الإغريقية المفتوحة على مسرات هذا العالم بدو وفكر وروح «...» وقد تطور «...» فيما بعد «...» إلى وثنية حديثة كان من دعائها أبير كامى «...» و «...» ه «...» لورنس «...» والثاني تغلب عليه فكرة الواجب الكانطية «...» ويعمره إدراك المستولية «...» ويتمثل في الديانة العبرانية التي عدها ماثبو أرنولد على الطرف المقابل لوثنية الإغريق وحلوهم من حسن الدب «...» أما

الخيال الديني فهو مجال الفيلسوف المسيحي ، وهو - عند كيركجارد - بعد اكتمال امتداده - أعلى معارج الحياة الروحية .

وقد عاش كيركجارد هذه المراحل الثلاثة وعرفها معرفة صميمية من الداخل . عرف حياة الدنون جوان في تنقله بين ملات الحس وعناد الشهوات ، كما عرف حياة الفكر الأخلاق الماكف على المواصلة بين الفكر والسلوك ، وعرف أخيراً حياة المسيحي الذي صارت محاكاة المسيح هي الخير الأقصى ، والمثل الأعلى ، في ظره .

في البدء كان الملل . والملل هو الذي دفع بكيركجارد إلى التنقل بين هذه المراحل الثلاثة . تقول الدكتور حورية مبحايل : « لقد اكتشف كيركجورد مخلو العالم من الملل ، ولذا بحث عن المعنى في المفارقة «اللامعقولة»<sup>(٧)</sup> ويقول فراد كامل : « ولكن هناك تمهيداً لهذا الانتقال ، وهو أن تفتح عن طريق التجربة بحث ما تخوض فيه من متاهات الحياة ، والتجربة هي التي تقنعنا بفساد ما نستغرق فيه من مشاغل ، وحينئذ يبدأ الهدم من الداخل » .<sup>(٨)</sup> المثقلة إذن من أحد هذه المراحل إلى ما يليه لا تتم عن طريق التدرج المنطقي ، وإنما تتم عن طريق التوبة ؟ فإما همار وإما دمار هل تجد تعبير شاعر القطرين في ترجمته لإحدى أحاديث إياجر في مسرحية عطيل !

كيف كان يسوع كيركجارد النهر من مواجهة هدم الحقيقة ، وهي ماثلة شاحصة ، تطعمه من أول أسفار التوراة ، سفر التكوين ؟ عن نقرأ في الإصحاح الثاني والعشرين من هذا السفر بأن الله أراد امتحان إبراهيم ، فقال له : « خذ ابنك وحيدك الذي تحبه يسحق وإذهب إلى أرض المريا وأصعده هناك محرقة على أحد الجبال » . ولا يكتب إبراهيم عبراً عيسى المذبح ، ويرتب الخطب ، ويربط يسحق - ابنه وقره عينه - ويضعه على المذبح فوق الخطب . ويتناول إبراهيم السكين ليذبح ابنه ، لولا أن ملاك الرب ناداه من السماء ، وقال : « لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئاً . لأن الآل علمت أنك حائف الله فلم تمسك ابنك وحيدك عني » . وينزل عليه الملائكة كبشاً يدعوه عوضاً عن ابنه . وبهذه النهاية السعيدة تنتهي القصة

أي تجربة قاسية ! إن الذهن يحار في معرفة الحكمة بها . لا يحصى كثيراً القول بأن الله أراد بها أن يختبر طاعة إبراهيم ، إذ يدعي أن الله كان يعرف سلفاً ما الذي يفكر فيه عبده ، وكيف سيكون تصرفه . إذن لم يبق إلا أن نخرس أن الله - مع علمه بهذا كله - أراد لنا أن نعتبر بقصة إبراهيم ، ولا نقدم حجاباً - سويماً أو غير - على واجتنا لموه ، حيث إن الطاعة مراتب ، وأعلى مراتبها طاعة رب العالمين

قرأ القاص التشيكي فرائز كافكا ( ١٨٨٣ - ١٩٢٤ ) كيركجارد ، ونعجب به وإن خالفه في جملة أمور . لم يكن كافكا مؤمناً ، وإن ظل يهوى - إله طموته - شبحاً يحيا على كل أفكاره الخفية ، ومثلاته الخفية ، وشبهاته الوحشانية . إن كافكا هو حلقة الوصل بين الفلسفة والأدب ، ففي كتاباته تجسدت - لأول مرة - مقولات كيركجارد وغيره من المفكرين . وتكثرت كافكا للفصل هو استخدام المنطق لقلب الحس . إنه يصنع لنا في المفكر العالي من الداخل ، فلا تنتهي الرواية إلا

وقد أصبحت أبنيت وأصت ركائماً وحشياً وأطلالاً . على السطح يجري كل شيء في ضوء المنطق الساطع . لكن هذا الوصوح الديكارتي ليس إلا واجهة تستحق وراءها قوى الخيال والفوضى والموص . ومعنى أعماله كامس ، على وجه الدقة ، في هذا التماوت بين المقدمات والنتائج ، بين النظام والعناء .

تبدأ رواية القصة بدائته المشهورة : « لا بد أن أحداً كاد ليوزف ك لأنه اعتقل ذات صباح دون أن يكون قد الخرف ديباً » .<sup>(٩)</sup> هذا منطق سليم ، لا ثمرات فيه ، من الناحية الصورية . فلا أحد - أو هذا هو المفروض - يقيس عليه دون سبب ، ولا أحد يشتد وفوفه على الخاطب الخطأ من القانون - كما يقول التعبير الإنجليزي - دون أن يوفقه أحد على كنه ذنبه . لكن هذا هو ما يحدث ، بالصبط ، في رواية كافكا . نحن لا نعرف إن كان أحد قد كاد لبطله خطاً لم أن ذلك لم يحدث . ولا يعرف يوزف ك جلية التهمة الموجهة إليه ، وهو يدخل في سلسلة إجراءات قضائية معقدة ، مع محامين وقضاة وكثيرة غريب الأطوار ، ويفضل طريقه في متاهات القوانين وكأنه دبابة واقعة في نسيج حكيم . وفي الختام يلبس « مثل كلب » ، على حد تعبيره هو نفسه . وتظل حلالة من الإبهام تلف القصة كلها . لماذا نقيس على ك ؟ هل كان بريثاً أو ملثماً ؟ من الذي أدانته ؟

وهل هناك من يفك تلك العقدة ؟ لكافكا قصة أخرى - قصيرة هذه المرة - تدعى « أمام القانون » . ويبدأ الموقف منذ السطور الأولى ، حيث إن كافكا أستاذ في فن الإيجاز ، لا أثر له لديه ولا ولاء . « على حبة القانون يقف حارس . ومن فوض الوطن يحى رجل ، ويوجه إلى الحارس ، ويطلب منه أن يسمح له بالدخول لمحاكمة القانون . غير أن الحارس يقول إنه لا يستطيع أن يسمح له بالدخول في الوقت الحالي . ويذكر الرجل هيبه ليتساءل . هل يسمح له بالدخول إذن فيما بعد ؟ ويجيب الحارس من الجائر ، أما في هذه اللحظة فسحبل » .

من السهل على قارئ كافكا ، الذي التقى به من قبل ، أن يتأثر بالهرى الذي مستحذه الأحداث ابتداء من هذه النقطة : إن الباب المؤدى إلى القانون مفتوح دائماً كما هي العادة - وهذا ما يسمح للرجل أملاً - ولكن سلسلة عاصمة من الحارس تقوم دونه ، من قاعة إلى قاعة ، وبظل الرجل ينتظر أباماً وأعواماً ، وتنشأ ألفة إلى حد ما بينه وبين الحارس الثرى الذي يسأله - باقتصاب - من وجهه وبينه وعن شئون أخرى ، دون أن يفقد استملاءه ، أو ينسى أنه الأقوى . ويتصل الرجل عن كل ما يملكه تدريجياً ، معها خلا فمه ، لكي يرشو الحارس ، ولكن الحارس يتقبل هداياهم في هدوء ، دون أن يسلو أنه حريص عليها هنا تبدأ نبرة العبث - وليد القسوط - تنمو . فاسون نصفي ، والشحوخة تدب في أوصال الرجل ، وتكتسب تصرفاته طابعاً صديق « طال به الترقب إلى حد أنه ألم بكل ما حوله ، حتى بايراعيت المنتشرة في ياقة الحارس المصنوعة من الفراء ، بل هو يناشد هذه البرعيت أن تساعد وتقع الحارس بالعلول عن موقعه » . إنها الفكاهة السوداء المرة التي سوف نلتقي بها فيما بعد في كتابات صمويل بيكيت ، والتي سبق أن

التقيا بها في كتابات ذلك العدمي الكبير : جوستاف فلوير ، صاحب بوفار ويكوشيه . وبصفت بصير الرجل ، ويثقل سمعه ، وغور قواه ، ويوت قل أن يلج باب القانون .<sup>(١٦)</sup>

هذه القصة الأسبانية تجسد عزلة الإنسان في الكون ، وضيق العمر مدنا في انتظار ما لا يأتي . يحقق كامكا ذلك كله من خلال سرد واقعي وصح ، ليس فيه جملة واحدة عامصة ، وإن له ثراء الشعر ورحمة ، إن القصة هي صرخة الإنسان الصانع في متاحف البيروقراطية الكوبية - إن جار هذا التعبير - وهي صرخة قاطعة لا تلت أصداؤها أن تتدد عبر السنين .

ومن نسمع هذه الصرخة ذاتها - صرخة الإنسان الذي يطلب عوناً ، فلا يرد عليه غير صمت الغصاء اللاتالي - في قصة كافكا المسماة «راكب الحردل» . إن مؤثرات الحردل تلعب دوراً هاماً في هذه القصة ، فالقوة بنيت برداً ، والفرقة تتجسد ، وأوراق الشجر خارج النافذة متصلة منزلة قنطرة ، والسماء «درع قصي» لا يشجع على طلب العون . ويطل القصة - ركب الحردل - بكاد يتجسد مرداً فقد هد ما يديه من ضخم ، وليس معه مال يتناج به وقوداً . ومن ثم يترك على حردله الدرع متجهاً إلى بائع الضخم ، ويطلب عوناً «دون أن يواء» ، ويكن زوجة البائع - تحسبها النسائي العمل الذي لا يعرف الرحمة - تنش الرجل عن الاستماع إلى صرخات البطل ، حتى يتخذ طريقه «صعداً إلى مناطق الجبال الجبلية» ويفقد حياته إلى الأبد.<sup>(١٧)</sup>

الموت برداً هنا قوة الوحشة التي يستشعرها ركب الحردل ، ووضعته الحردل إذ يمتطي الحردل - جواد الجائع البردان - جزء من فكاهة كامكا السوداء . في هذا المجران الكوني ، وتحت سماء لا مبالية ، يمارس أبطال كافكا حياتهم ، أو يصعدون نحو موتهم . حيث يتنظر الإنسان حرناً من العالم الخارجي ، وقصارى ما يمكن أن يطيح إليه هو الموت على القمة الباردة .

**فتح كافكا - برؤية العبدية - لكتاب القرن العشرين باباً لم يفتح حتى الآن . ومضات رحلات فرويد في جوف اللاشعور ، وتخليلات فريشمان لهذا كأداة للتوصل ، ركبات ماركس عن اهتمام الإنسان في العالم الرأسمالي على تصديق هذا الإحساس بالفرقة ، حتى وجدنا كتاباً لا تكاد تربطهم رابطة بكافكا ينسجون - في بعض اللحظات على الأقل - على نفس المنوال ، ويؤكدون حنية الجهد البشرى .**

من هؤلاء الكتاب الروائي الإنجليزي إ . م . فلوستر (١٨٧٩ - ١٩٧٠) صاحب رواية رحلة إلى الهند (١٩٢٤) . كان فلوستر ابناً لدرابية العصر الميكورى ، ومعكراً لا أدرياً ، ومواصلاً لموروث جورج ميرديث وحين أوسن في هي القصص . ونحن لا نتظر من كاتب اصطلمحت هذه المكونات على صمته أن يسير في درب الميت ، ولكنا نجد - في أحد مواقف الرواية - يفرح في قلب العلم عوصاً ، مثلاً فعل جوريف كوراد صاحب قلب الظلمات . ويزداد الأثر الذي يحدث هذا العوص ترويحاً لأنه يحدث لسيدة صجوز ، لا نراها من بعد إلا قبلاً ، وكأنما أراد به المؤلف أن يكون تنويعاً لحياة كاملة ، على ما في ذلك من دواعي الإحباط والحياة والقوط .

في الفصل الرابع عشر من رواية رحلة إلى الهند تزور مسز موركهوف مارابار التي تقست يد الطبيعة في صنعها في قلب الصحور . وحين تجد نفسها ، في إحدى اللحظات ، وحيدة داخل الكهوف تعانى من الحرارة الخائفة والرائحة الكريهة ، تسمع صدى غامضاً لعله قد ظل يتردد بين هذه الجدران الحجرية منذ عهد عهد :

«الواقع أن في الهند بعض الأصدااء العجيبة ، هناك الخمس الذي يحيط بقية بيجابور ، وهناك الحمل الطويلة المتناسكة التي تسرى في الهواء في مادنو ، وتعود سليمة إلى من فاه بها ، أما الصدى في الكهف فمارابار فيختلف عن ذلك ، فهو ليس كما يمكن تمييزه بوصوح على الإطلاق ومها كان ما يقال فإن نفس الصوت الممل يحجب ، ويتبدد صاعداً ، هابطاً على الجدران حتى يمتصه السقف . كان الصوت كما يمكن أن تعبر عنه الحروف البشرية هو «يوم» أو «يوم» أو «يوم» أو «يوم» - صوت لا طلاقة فيه على الإطلاق . وإن الأمل والأدب وفتح الأنف وضربات الحذاء - كل هذه تحدث «يوم» . بل إن صرير عود الثقاب يؤدي إلى خلق دودة صغيرة متقوسة ، أصفر من أن تكون دائرة ، ولكن يمكن ملاحظتها أبداً . وإذا تحدث كثير من الناس في وقت واحد بدأت ضجة أشبه بالنباح الذي يتداخل بعضه في البعض ، وتولد الأصدااء أصدااء أخرى ، ويمتلئ الكهف بشبان مكون من لعبين صغيرة ، يتلوى كل منها على حدة» .

إننا هنا لا نعود في هند كيلج ، وإنما في هند داخلية ليست إلا رموزاً لأعمق المخاوف والرغبات : فهذا التوالد المتواصل للأصدااء لجسد لدورة الكينونة للفرقة ، وهذه الثعابين الصوتية المتلوية أمواجاً في الهواء معادل موصوعى للأهوال القاهرة التي تغدح وطأنها الوحي في لحظات الإدراك الصافي لميت الكينونة . قل من الكتاب من أفلح في تصوير جو التوتر والتهدد الذي يحيط بحيواتنا قدر ما فعل هذا العقلافي الفريشمان سليل دارون وهكسل وتندال .

ويغنى فلوستر قائلاً ، وكأنه يندى للسمار الأخير في نعل أو هام سبته العجوز التي لن تلبث أن تموت قبل أن يمضى زمن طويل على مرورها بهذه التجربة الصادمة :

«كان في وسعها أن تسمى الصدمة والرائحة ، أما الصدى فقد بدأ يدم تعلقها بالحياة على نحو لا تستطيع وصفه . ذلك لأن هذا الصدى الذي أتى في وقت تصادف فيه أن أحست بالثعب كان يهمس في أذنها : «إن العطف ، والشفقة ، والشجاعة ، كلها موجودة ولكنها جميعاً سواء . وكذلك المقدارة . إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء» . ولو كان للمرء قد نطق الألفاظ في ذلك المكان ، أو أنشد شعراً رقيقاً ، لأنما رد واحد لا يتغير ، هو «أوم» أو «يوم» . ولو كان قد تحدث بلسان الملائكة ، ودافع عن كل ما في العالم ، الحاضر والماضي والمستقبل من تعاسة وسوء ظاهم ، وعن كل يؤس يجب أن يعاينه الناس ، مها كانت آراؤهم ومراكرهم ، ومها حاولوا أن ينهروا منه أو يتجنّبوه لو كان قد فعل ذلك ، لا تنهى إلى نفس النتيجة ، وسيط الثعبان ثم عاد إلى السقف» .<sup>(١٨)</sup>

« إن كل شيء موجود ، وليست هناك قيمة لأي شيء » : تلك - في إيجاز - هي خلاصة المذمومة . حين تستوى كلمات السباب وروائع الشعراء ، وتستحيل كلها إلى نفس الصلبي الأجوف ، تترك أن المذمومة قد بلغت مداها ، وأن ثمار شومهاور وتنشده هوسه وفسقه السوداء قد طرحت موتا أسود ، وانصبت في أدن الإنسان الخليل سيما رعاها .

يستطيع المرء أيضا أن يجد هذا الحس المذموم في بعض أقاصيص إرست هنجواي ( ١٨٩٩ - ١٩٦٦ ) القصص ، وفي قطع من رواياته . إن هنجواي مثل بلع للطلع الأمريكي الذي يخفق وراء قناع من الحركة وسباط والمصارعة كآبة صميقة ورعبة في الموت لا تكل . في أقصوصة مسماة « مكان عظيم حس الإضاءة » نرى هنجواي في مفهى في وقت متأخر من الليل ، وقد رحل الزبائن ، ولم يبق سوى نادلين بنهاسان من العجوز . لقد حاول الانتحار ، ولا يدري أحد لماذا ، خاصة أنه ذو مان . ويخرج العجوز من المفهى فبطنىء التادل الأكبر منا الأوار ، ويروح بتامل

« كان البعض يعيشون فيه ولا يشعرون به قط ، ولكنه كان يعرف أن كل شيء لاشيء .. لا شيئا الذي في لاشيء ، ليتسنى لي شيئا لا شيئا ، ليأت ملكوتك لا شيئا ، فتكن مشيتك لا شيئا في لاشيء كما هي في لاشيء . أعطنا اليوم هذا اللاشيء ... ولا تملحنا لا شيئا في لاشيء لكن نجما من اللاشيء » . (١٧)

وبعد التادل إلى بيته بعد هذه الحكاية الساخرة للصلاة المسيحية . إن الكلمة للفتاحية هنا هي « لاشيء » ( وهنجواي يرمعها بصورتها لأسبانية nada ) . وتكرارها - على هذا النحو الملح رتيب القرار - أشبه بخلق طقوس جديدة للمعلم ، تحمل عمل الرجاء المسيحي . هذا القداس الجديد - وقد ظلت الأسبانية دائما ، سليمة لللاتينية ، محفلة للكاتوليكية لا يتال - تعبر عن زوال الإيمان الديني ، وهي محنة خبرها هنجواي شخصيا ، وإيمامة إلى اللحظة التي انطلقت فيها بتدنية المؤلف - حضوا أو قصدا - لكي ترسل صائد الأسماك الشجاع ، ومغامر أدهال إفريقيا وشواطئ كوبا ، والصيحي الذي غطى أحداث الحرب الأهلية الأسبانية ، ولم يبق في جسده موضع إلا وثقبه المرصاص - ترسله إلى عام الظلال .

على أن الكاتب الذي نظر للعبث ، واتخذ منه نقطة انطلاق واحة ، هو الروائي الجزائري المولد الفرنسي الجنسية ألبير كامى ( ١٩١٣ - ١٩٩٠ ) . جمع كامى في شخصه بين نزعة حبية وثنية ، وتأملات فطوية من قبل ما أبدعه فلاسفة الإسكندرية ، وصبوات مسيحية غامضة لم يكن معكرا محترقا - وإن درس الفلسفة - قدر ما كان قناتا من أعلى دؤابة في شعر رأسه إلى طرف إبهام قدمه . إن مجالى الطبيعة في الحرارة ، وعراس العور والظل ، وآلهة الشمس والرياح والبحر ، تسيل كلها على شدة قلعه شعرا وعناء وفرحة . لكنها ليست فرحة الفاعلين ، بل فرحة من يرى الظهور والوجه معا ، من يرى حناق الحياة والموت . إن أسطورة سيزيف - التي حكمت عليه الآلهة بأن يدفع إلى قمة الجبل صخرة لا تفتأ تتحد إلى أسفل معاود دفعها - هي الرمز الذي يختاره

كامى للدلالة على بطلان مساعي الإنسان ، وعقم محاولاته . لكن كامى لا ينتهى من ذلك إلى التشاؤم ، وإعما يقول : « عينا أن تحيل سيريف سعيدا » . (١٨)

السعادة ، هنا ، تتبع من إيمان مؤداه أنه ليس للإنسان سوى هذه الأرض : إن إنسان كامى لا يحلم بعالم آخر ، وإعما بعد عالمنا البداية والنهاية ، ويهاتف كل ما فيه : شكل الموجة ، جسد المرأة ، نور الشمس . وميمسو ، بطل رواية المغرب ، لا يتوقف كثيرا عند موت أمه ، وإعما يأخذ حماما ، ويضاحج صديقه ماري ، ويذهب إلى فيم هزلى ، ويقتل عربيا لأن الشمس كانت تصافيه في تلك اللحظة . ول رتراته حين يسقط عليه شح الإعدام لا يساوره الدم ، فقد عاش حياته كما كان يريد أن تكون . وهو ، بهذه المثابة ، صاحب نزاهة أخلاقية تجاوز مواضع المجمع البورجوازي الذي يدينه .

كتب كامى في مراجعة لرواية سارتر الغيبان نشرت في مجلة الجزائر الجمهورية ( ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨ ) : « إن إفراة عشية الحياة لا يمكن أن يكون نهاية في حد ذاته ، وإعما هو لا بعد أن يكون بداية . إنها حقيقة لكاد كل العقول العظيمة أن تكون قد اتخذت منها منطلقا لها . ليس هذا الاكتشاف هو الأمر الشائق ، وإعما النتائج وقواعد العمل التي يمكن استخلاصها منه » . (١٩)

والنتائج التي انتهى إليها كامى - في كتابيه أسطورة سيزيف وللمتد - هي رفض الانتحار والجريمة على السواء ، والعيش « بما يتطابق مطالب الحال وتناغمه : أسمى بالحياة والفرح والحرية » . (٢٠) تؤدي كامى إلى هذه النتائج بعد أن فحص أنماط الحياة في مواجهة واقعة العبث ، وهي عنده واقعة حديثة ، لا سبيل لاختزالها : هناك الخط الدون جولاني الذي يسبح سرح النهو ، ويقطف من كل بيتان رهرة . وهناك المثل الذي يعيد خلق الشخصيات كل ليلة ، وعن طريق الظهور بخلق الكيونة . وهناك الفاتح الذي يطبق منطق الصراع من أجل البقاء والغلبة . وهناك الأديب الثائر على مواضع المجمع مثل الماركيزي صاد . والحياة المثل في نظر كامى هي التي تتججج بها لإحمال أكبر قدر ممكن من دواغ الإنسان : إنها الحياة المليئة الخصة التي تفنى حدود وضعنا البشري ، ولكنها تتخلص من الضرورة أكبر قدر ممكن من الحرية والتحقق والوفرة .

عاش كامى العبث ومات به . إنه ، من هذه الزاوية ، قريب كافكا . وقد كتب جان بول سارتر عن حادث السبارة الذي أودى بحياته في ٤ يناير ١٩٦٠ : « إننى أسمى الحادث الذي قتل كامو فضيحة لأنه يكشف النقاب في قلب العام الإنسان عن عبث أعظم مطالبنا . لقد اكتشف كامو ، في العشرين من العمر ، وقد ألم به على حين غرة خطب قلب حياته رأسا على عقب ، اكتشف العبث ، ذلك سن العمى للإنسان » . (٢١)

وإذا كان كامى هو فان العبث ، فقد كان سارتر الذي يكره بقاءة أعوام هو فيلسوفه . وأنا أتحدث هنا عن سارتر المرحمة الباكورة ، مرحلة الغيبان والذباب والكيونة والعلم ، قبل أن يحرف في تيار الالتزام

ماركسي . إنه لا يملك شاعرية كاملي ، ولكنه يملك ذكاء حاداً ، وعقلاً نقدياً ناعداً ، واطلاعاً واسعاً على مسجرات الفكر الفرنسي والفكر الألماني على السواء . وحسن العبث يتخذ عنده صورة انتفاء الضرورة ، وحلوى المصادفة محل القانون

في قصة « الجدار » - وهي قصة طليعية خشة من ثمار اشتغاله بالمقاومة ضد النازي - يقع الراوي ، وغيره من الزملاء - في أسر «ناشيين» الذين يحاولون إرغامهم - بالترتيب تارة - وبالهديد على إنشاء أسرار المقاومة ، وذكر أماكن احتواء رفاقهم ممن لم يقصص عليهم بعد . وحين يستل الراوي من «رامون جري» الذي خيأ في بيته قرابة «سبعين» ، ولدى يعرف أنه كان محبباً عند أقاربه على بعد أربعة كيلو مترات من المدينة ، يروق للراوي - إذ هو واثق من أن مصيره «لإعدام» - أن يبحث هؤلاء الصباط الذين يأخذون الأمور جدلاً ، فيقول لهم : «سبي أعرف أين هو - إنه مختبئ في المقبرة» في قبو صغير أو في كوخ الخمارين»

لكن هذه الكذبة المختلفة تؤدي إلى أوهام المواقب . فقد تبين أن «جري» ترك بيت ابن عمه - البعيد عن مثال الناشين - فأنشأ مكاناً بردي أن «أختي» في بيت إيبانا [اسم الراوي] ولكن «ماداموا قد قبضوا» عليه «مأذوب لأختي» في المقبرة . وهناك يعثر عليه الفاشيون في «كوخ الخمارين» ويردونه قتيلاً

وتدور الأرض بالراوي ، وتعموه نوبة هستيرية «فبعد تلك ساعة على الأرض : يضحك بشدة والدموع تظهر من عينيه .

إن صفة الكون هنا لا تلقى بالاً لا اعتبارات الخير والشر ، والعدل والعلم ، ولا يصيبها أن يكون جرى مكافئاً نيلاً ، أو أن يكون المحقق لغاشي محتدباً أثياً . وإيبانا - في مواجهة الموت - لا يعود صاحب قصة ، وإنما صاحب إدراك غامر لمحنة الأمر كله : «سوف يستند وجعل إلى جدار ، وسيعطش الرصاص عليه حتى يموت» . أكان هذا الرجل أنا أم كان جرى أم كان آخر . فالأمر سواء . صحيح أني كنت أعرف أنه كان أضع من لفصية أنبانيا ، ولكني كنت لا أكره أنبانيا وبالانظام «الموصوي» : لم يكن ثمة أهمية لشئ بعد . (١٨٨)

وفي قصة أخرى لمارتير تدعى «أيرو سترات» - وإيروسترات هذا رجل أراد أن يصبح مشهوراً فلم يجد خيراً من أن يحرق معبد إيمير ، أحد عجائب الدنيا السبع - فلتقى بشخص لاسم ، كاره للبشر ، يدعى يولي هيلبير . إنه يذهب إلى عمله المكسي كل صباح ، ويصاحبه الجايا «أحياء» ، ويتأمل إدارة في الشوارع يومياً وهو يحلم بقتلهم . وفي النهاية يصح «حلامه» موضع لتعبيد ، فيقتل حصة من المارة كيما اتفق ، دون صعوبة شخصية لأي منهم ، وإنما تعبيراً عن النفور الذي ما فتأ يتنامى في صدره ، منذ سبى ، من رائحة الكائن الإنساني وشكله وطباعه . ويخشي في مراحل مفهية : وقد عزم على أن يتحرر بالرصاص الباقية - ولكنه لا يفعل وإنما يرمى مسلحه ، ويفتح الباب لمطارديه ، معانقاً خضير . (١٨٩)

إن فعل هيلبير هنا أقرب إلى ما يدعوه أندريه جيد - وكان سارتر به معجناً - الفصل الثاني أو عديم الدافع . فالترعة العدمية «الأحده» محقق البطل تبحث لها عن مخرج في الواقع ، دون أن يكون هناك داع حقيق إلى القتل أو التدمير . هذا هو الوجه السلبي من الحرية السارترية ، أما الوجه الإيجابي فهو الذي يتسم إليه ماثيو - بطل ثلاثية أو رباعية حروب الحرية - حين يحرر هذه الحرية عديمة الدافع إلى حرية مسئولة تجد معاً في العلاقات الشخصية ، وفي الالتزام السياسي ، وفي الفعل الهادف

وفي مسرحية الأبدى القلوة يقول هوجو لأولجا ، بعد أن قتل هودرر - إذ رآه يضامع زوجته جسيكا . «لست أنا الذي قتلته بل المصادفة» . لو أنني فتحت الباب قبل ذلك بدقيقتين ، أو بعده بدقيقتين ، لما فاجأتها متعاقبين ، ولما أطلقت الرصاص» (١٩٠)

وبواصل الرحلة مع سارتر في مرحلته الذاكرة ، نجد في روايته الغنيان صفحات من أبلغ ما قيل في تحرصية الوجود . يقول أنطوان روكاتان ، بطل الرواية ، وهو نموذج آخر للشخص الذي لا يندري ماذا يعمل بحريته .

«كان ليصه القطي يهرق بفرح حرق جدار بلون الشوكولا . إن هذا أيضاً يعود بشعر «الغنيان» أو بالأحرى الغنيان نفسه . إن «الغنيان» ليس في : فأنا أحسه «هناك» على الجدار ، على الرافعتين ، حولي في كل مكان»

الغنيان هنا نجسم للدوار الحرية . إنه العذاب الذي تحدث عنه هايدجر - أستاذ سارتر في تلك المرحلة - عذاب الذات المنفردة في العالم ، أو الساقطة عليه كما يحب هايدجر أن يقول . تتعذب الذات إذ تحاول أن تتلمس طريقها في حرب مظلمة ، مهجور ، يحمر من علامات الطريق الحادية

ويكتب روكاتان في النصف الثاني من الرواية «إن كلمة «العبيبة» تولد الآن تحت قلبي . صحيح أني لم أجدها حين كنت منذ حين في الحديقة ، ولكني لم أكن مع ذلك أبحث عنها ، فلم تكن في حاجة إليا . كنت أفكر بلا كلام ، عن ، الأشياء ، ومع ، الأشياء . لم تكن العبيبة فكرة في رأسي ، ولا لهاث صوت . وإنما كانت هذه الحية الطويلة الميتة عند قلبي ، هذه الحية الخشبية . حية أو ظهر أو جلد أو عظم سر ، كل هذا سواء . ولقد كنت أفهم ، من غير أن أكون صبيحة واضحة : أنني وجدت مفتاح «الكيونة» ، مفتاح «غيتاناتي» ، مفتاح حياتي نفسها ، والواقع أن كل ما استطعت أن ألتقطه فيها بعد يتلخص في هذه العبيبة الأساسية»

وإذا جلس روكاتان ذات يوم في الحديقة العامة ، وجلس شجرة الكستناء ينغمس في الأرضي ، تحت مقعده غماما ، برأيه أكبر كشف في حياته : إنه - مثل هذه الحياة النهائية الغريبة - «زائد على الزموم» ، وإن «الشئ» الجوهرى هو عدم لزوم الوجود . ليس هناك ما كان يحتم أن توجد هذه الشجرة ، أو هذا المقعد ، أو هذا الرجل : «إن كل موجود يولد بلا سبب ، ويستمر بدافع الفصح ، ويموت بالاتفاق» [مصادفة] . (١٩١)



تجربة النضال هنا أقرب إلى ما يسميه ستفن ديدالوس - في رواية جيمز جويس ستفن بطلا - لحظات الكشف أو التجلي . في مثل هذه اللحظات يستيقظ البطل على وعى يفلقل وجوده من الجذور ، ويغير نظره إلى العالم ، ويحكم عليه بالاعتراب .

٢ -

إزاء هذه الخلفية الفكرية والعلمية تتقدم إلى دراسة تجربة البحث في بعض القصص المصرية القصيرة ، ونبدأ بالحديث عن رواية إلا تكن تندرج في باب القصة القصيرة فإنها أخطر شأنًا من أن تتجاهل في هذا المقام ، فضلا عن أن صاحبها كان أيضا من كتاب القصص القصير .

تعتبر رواية إبراهيم الكاتب للداري من أول نماذج الرواية الوجودية التي تسلط الضوء على ما يعترى حياة بطلها - وكاتبا - من أزمات روحية ، وتطورات فكرية ، ونعبرات وجدانية . ومن نافذة القول أن نتحدث عن أعمال المازني الأخرى - مثل حصاد الخشب وقبض الريح وعيوب المكبوت - فقد وجه دارسون سابقون النظر إلى ما تشع عنه عناوينها من روعة هيبية ، وميل إلى التهوّن من شأن الكتابة ، وتلاعب بما يسميه الفرنسيون «روح الجدة» ، وكأنما ليس في الحياة - عند المازني - ما يستحق أن يعامل بجدية ، وإنما هي أشباح يتخيل على الطريق ، ويراه امرء كأنما من خلال صندوق الدنيا ، فلا تستحق إلا الحديث عنها حرصا أو ع الماشي . لكن إبراهيم الكاتب رواية جادة كأصق ما يكون الجدة ، مريّة كأصق ما تكون المروءة ؛ فمن أيّس أن نكتبها التي نشرها داري تحت عنوان إبراهيم الثاني قد جاءت قاصرة عن بلوغ مستوى الجزء الأول قصورا قاصحا ، ولم تحاول تطوير أي من الخطوط الفكرية التي اشتمل عليها ذلك الجزء ، ومن ثم فإننا - بضمير مسريح - نصرب صمغا عنها هنا .

في الصفحات الأخيرة من إبراهيم الكاتب تتصاعد أزمات البطل على شكل كرشندو متنام إلى أن تبلغ ذروتها في هذه السطور : «وهبت الريح في كاهنونة ، فعدت وكأنى أمشى على ماء لحي يعلو ويهبط . وسفت الرمال في وجهي حينما أدركه كأنما نرادت الحياة أن ترجمي ، ونسابت زمازماها إلى أفدي فرففت مكانى لا لزيمه . ولقت لنفسى «ماذا يصنع العود النابت في الخلاء هبت به مثل هذه الرياح الهوجاء ؟ بلبن أو يتصف ؟ !»

«لقت إلى الأرض حتى سكنت الثورة وهدأت الثورة ، وجعلت أفكر في هذه الحياة الغريبة التي يمتزج فيها الصراخ بالهدوء ، ويختلط بها الألم والطرب . وأقول لا شك أن الحياة عمياء صماء فليتأ توهب البصر هبة لتزى هذا الخلط من الحس والفصح والخير والشر . وبالت من يلدى ماذا تصنع إذن ؟ أترى يغور بها الخجل فتصف بكل شيء ونعموه ؟ أم تأخذ في إصلاحه وعلاجه في صبر وأناة ؟ لما لو كنت أنا الحياة لتناولت ما أخرجت كفاى من طينة الأرض المحدودة ودككته وحطمته ثم ذرته لهذه الرياح !»

لهبست في أفدي الرياح  
«ما الحس وما الفصح ؟ وما الخزن وما السرور ؟ وما الخير والشر وما

الإحساس والعقل ؟ والحسب والجلد ، والصحة والسقم ، واليأس والأمل ؟ والبكاء والضحك ؟ فرففت رأسى حائرا ، وأدبرت عيني واجبا . ثم أطرفت مفعما ، ثم هفت أمشى » (١٢)

«ماذا يصنع العود النابت في الخلاء ؟» - تذكرنا هذه الصورة تشبيه بسمكال للإنسان بقصة في مهب الريح - ومن خلال نظره جدلية تجمع بين الأصداد - أو التعارضات الثنائية - ينتهى بطل المازني إلى تصور موحد للحياة مزداء أنها «عمياء صماء» لا تقم وزنا لأفراح الإنسان أو أعزائه . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى ، أو هو يشبه ما مجده عند توماس هاردى الذي كان للعقاد - صديق الداري - به مولعا . صرخات الإنسان تصطبغ بسقف الكون المصمت ، ومن السرف أن نصف الطبيعة بالقوة أو الرحمة . فهي : بساعة ، جدار مقلق ، كائن في ذاته - بالتعبير السارترى - لا تواصل بينه وبين الكائن لذاته ، أو الوعي

ظهرت رواية إبراهيم الكاتب في ١٩٣٦ . وقد كانت فترة الثلاثينات والأربعينات فترة اختارات فكرية ، وتشجعات سياسية ، ونعبرات فنية في الحياة المصرية . شهدت هذه الفترة قيام الحرب العالمية الثانية ورتنامها ، ومكة فلسطين ، وتصاعد المد الوطني ضد الاستعمار الإنجليزي والنصر الملكي والرأسمالية المصرية . وبدأت تتكون جهات سياسية تقترح ما بين أقصى اليمين الإحوال وأقصى اليسار الشيوعي . وصى الصعيد التي ظهرت رسوم رمسيس يونان ولؤاد كامل السريالية ، وقطار بلوتولاند الحرة للويس عوض ، وأقاصيص يوسف الشاروي وإدولر الخراط التعبيرية ، وبدأ الجمهور القارىء - من خلال مجلات الكاتب المصري والتطور والبشر وغيرها - يتعرف على كافكا وكامى وصارتر وجويس واليوت ، وترجمت نماذج مهم إلى العربية . وظهرت محاولات لبدر الديب ، وحباس أحمد ، ولحنى خام ، وأحمد مرسى ، وعحمد منير رمزي (الذي مات متحررا) تشي بأثر السريالية البولندية والنادية المحضرة ، كما تشي بأثر الفكر الماركسي والثرزسكى على وجه الخصوص . ومن هذه الفترة الثقلة المواراة بدأت ملامح التجربة اللبنانية في مصر تتضح .

لبدر الديب أقصوصة نشرت في مجلة المشرق (٩ أكتوبر ١٩٤٨) عنوانها «رقصة الزيف» ، تحمل إهداء إلى الحريري الصادر عن الأصاله . يبدأ الكاتب قصته بقوله :

«مرت على أيام طويلة وأنا سائح في بلاد الله لا أعرف لي وطنا ولا أهلا ، أطوف في الآفاق وأنا أصمم لنفسى نفا لا أدري كيف أتاني ولا أذكر منى سمعت » .

نجد هذه الانتاحية نغمة القصة ، فهي مقامة عصرية نعيد كتابة مقامات الحريري ، ونحاول أن تستخرج من هذا الجس الأدبي - الذي وقر في الأدهان أنه قد عى عليه الزم - إمكانات جديدة أو يمكن اعتبار القصة «رحلة حاج» عصرية ، أو صياغة جديدة لقصص الشطار (اليكارسلن) حيث يتنقل البطل من مكان إلى مكان ، ويتنق بأناس جدد ، ويدخل في علاقات مختلفة . ومن خلال هذا كله تتكون شخصيته ، ويستقره الحال في النهاية بعد أن انتعج من التجوال

بأقسام الكلمة في اللغة . فالاسم للرخم الذي يكاد يشبه حرف المكان - « هنا » - يعلو شخصية تتحرك في قصته ، وتسحط في علاقات مع الآخرين . هذا الاشتغال باللغة - من حيث هي أداة معرفية ، ومسكن للوجود - هم ملازم لكتاب العبث ، بجده - على أرق الصور - في أعمال بيكيت ويونسكو

من الممكن - في غمرة هذا الغناء - أن تبتلع نبيذ مصصبا ، فهي يكن غملا ، يسرى في تضاعيف القصة . فابن هنا ، حري ، يلي حتمه إذ يتبع بزجاجة بيرة ، وتلدوس فوق عهده عجالات ترام . ويهار الأب محروس ، بينما تتمس هنا في علاقة مع رجل آخر ، بعد أن فقد زوجها عقله غريبا . ونعرف أن حري كان يشتغل خادما عند خروجة وحواجة . لكن هذه التفاصيل الواقعية تذوب في شفق كريس معاحة

« قال الحواجة صاحب القبة يوما لحري ابن هـ : حري . حري .. روح هات لي واحد إبرارة بيرة » . زجاجات الشوة تحدد مصير الصبي .

السيدة من داخل البانيو أطلت من عيون الدش .. من ثقبين : « حري .. هات لي معاك .. أنا كيان واحد بيرة » زجاجات الماء الصفر .. بداخلها ماء الأم .

أصبحت زجاجتين : الحواجة رغب .. السيدة رغب .. من قال ثلاثين طلبا ؟ لماذا طلبا ؟ نزل حري جاريا ليأتي بارجنتين . كيف نزل ؟ لماذا نزل ؟

تناول زجاجتي البيرة . توقف .. وجدتهما حمراوين - البدير بداخلها .. الزجاجتان في داخل كل منها عنق مقطوع يقطرها . لماذا إذن لم يدركه الفرع .. لماذا بقي .. لماذا حمسها ومشى ؟<sup>(٢٤)</sup>

لكن هذا الإغراب اللغائزي يحصل بدور فثاله في داخله ، فأنت لا تستطيع أن تكتب بهذه الطريقة دون أن تنزلق في النهاية إلى الإملال . إن قصص حافظ رجب - في نهاية المطاف - تنويعات على حزن واحد ، أو هي قصة واحدة أعيدت كتابتها عدة مرات ومن روبا مختلفة . وتصوير العبث إنما يكون أبلغ ما يكون عندما يعالج إزاء خنبة من المنطق . لكنه هنا لا يجد ما يضاده - إلا في لحظات قبيلة - ومن ثم تعقد الصلحة الفكرية والشعورية جره كبيرا من قوتها ، إذ تسرى نميشة في كافة جوانب العمل ، فلا يعود على ذكر من «هزة» الفاصلة بين الصحة والمرض ، أو بين العمل والحنون .

ويكثل إبراهيم منصور - وهو كاتب مقل - انحها من نوع مختلف إزاء الظاهرة العبثية . إن أغلب أقاصيصه لا تعدو أن تكون صورا تخطيطية قصيرة عن بعض الحالات الوجودية كآخر أو المثل ، ولكن له قصة واحدة قصيرة تستحق أن يعد من أبرز محزرات هذا الاتجاه . وهي قصة « اليوم ٢٤ ساعة » . تبدأ القصة بمقتطف من الحريق ، يتحدث رنة هزلية . « واتي النهار وانقصى الليل فطلب الظل أن القصة لها ديل » . عطل القصة هو الزمن ، والإحساس به - كما يوحي العنوان - إحساس متطاوّل مضجر ، صلب معه الوعي على عقارب الساعة ، ولا يكاد

ويواصل بطل قصتنا رحلته يجتاب الأرض إلى أن يخرج من نطاق لعمراو إلى الحلاء ، فيصبيه «خوف ورعدة» (تعبير كركجاردى استقاه كركجارد بدوره من إحدى رسائل القديس بولس في العهد الجديد) . وينطع على الأرض وكأنه قد عاد إلى حضيا ، ويشرع الرحالة في مناجاة ربه مناجاة طويلة تستغرق ما يلي من القصة :

« يارب أنا عبدك المدلول بين يديك قد طردتني من أرض أقدامك . يارب إني لعين قد عرست روحي على العناصر كلها فأيسها ولم يحملها هي أحد [صدي قرأتى : «إنا عرست الأمانة ...»]

يارب أنا مسخ مسوخ أجوب الأرض أبحث عن اسم أو رفصة» .

يعتمد هذا النثر الإيقاعي على التكرار - ومن هنا كان اقترابه من أدوات الشعر - خاصة تكرار الكلمات في أوائل السطر ، وهو ما يدعو لـ «لاهيون الأوريون بال» «أنالورا» . ويحتم الرحالة قصته بقوله : «لقد فتنتني رفصة الزيف بين الحظيفة والناس»<sup>(٢٥)</sup>

تتماز هذه الأقصوصة بوحدة الجو النفسي ، وهو مختصر كثيرا ما يغيب عن هذا النوع من القصص في غمرة بحث الكاتب عن الصور الأصلية ، والعمارات اللغوية ، وعالم المفوض الذي يرتطمون به . لكن محالها محدود ، ورقعتها الوجدانية لا تمتد بعيدا . إنها مسحة حسنة الصبح ، ولكنها تفتقر إلى الأبعاد المتعددة التي نجد بها في أقاصيص اشاروني ، والحزط ، ونعيم عطية

ومع قصص محمد حافظ رجب تنهار كافة قيود المنطق ، ونجد أنفسنا في عالم عبثي لا من حيث الرؤية محسب ، وإنما من حيث أدوات التعبير أيضا . عالم الكاتب هلامي سائل ، تتسكب فيه بعض الجمل على بعض ، وتتداخل الشخصيات ، وتتشاكك المواقف فلا يعود تميز بين الحقيقة والحلم ، أو بين الأب والابن . هنا السريالية الصراح . لا «سريالية» مهمة عند غيره من الكتاب . وتتكرر في أقاصيص حافظ رجب خيوط بعضها من أبرزها خيط الصراع بين الأب والابن ، وهو صراع فرويدي صار سداة الميرة ولحمته المدون وغايته القتل ورعا كانت صبيحة رجب المشهورة

«لحن حبل بلا أساندة» مجرد نقل لهذا المركب الأوديسي إلى الساحة الأدبية . «الأسناد هو وجه آخر من وجوه الأب ، والثورة عليه أو إنكاره أساسا محاولة للتخلص من قبضة تلك الهوة الكافكاوية التي سطر لها كافكا خطابا أصبح الآن في عداد الكلاسيات .

سوف نتوقف هنا عند قصة حافظ رجب «أصابع الشعر» . العنوان (مثل عون محمد إبراهيم مبروك «زرف صوت صحت نصف طائر» ) انعكاس لتشوش الرؤية . وتتداخل معطيات الحس ، ورعا كان فيه أيضا إيحاء بتلك الصور السريالية الناصحة التي تتناح مادتها من أعماق ينايخ اللاشعور : أعني لوحات سلفادور دالي ، وإيف تاغبي ، وريبيه ماحريت ، وغيرهم ، حيث شعر العانة الأتوي - كهرام مكتتر - يصلح الرائي ، وحيث الأنداء والحلقات عيون قلقة معلقة تحت شمس ساطعة لا تطرف . ومثلها تلاعب وتبر بكيمياء الكلمة ، يتلاعب كاتبنا

يبدو أن ثمة مخرجاً منه . فكل السبل تستوى في إملأها ، وهناك عياب شامل للمعنى .

تبدأ القصة هكذا : « في الصباح لم أذهب إلى العمل لأنه لم يكن يوجد هناك عمل ، ومكنت في المنزل » . إنها « الأيام بلا أعمال » على حد تعبير صلاح عبد الصبور ، في محاولة منه لعكس كلمات الشاعر هبيد<sup>(٢٥)</sup> . فالطل - أو البطل الصمد - ضائع متجرف على تيار الأيام ، لا نجد مرمى ، وبديل نكاتب فقت بهامش جاءت موقعة تماماً في هذه الحالة ، وإن كان يمكن أن تستجيب لعبة خطرة في أيدي كتاب آخرين أقل موهبة . يركب الراوي الأنثوييس . ويشتري من محطة عبة سجاو ، ويدخل داراً من دور السينما ، ويجلس مع صديق سوري في محل لا بأس ، ثم ينهبان إلى كافيتريا فندق سميراميس ، ومبا إلى بار معظم مكسب حيث يتعرف على سائحة ذات نظارة ، ويسألها إن كانت قد رأت الأهرام الثلاثة وأبنا المحول . وفي نهاية القصة يعضب الولد السوري من رادينا المصري فيتركه مهدداً ، ولكنه لا ينفذ تهديده .

وهذا نموذج من القصة بوضوح مبعج إبراهيم منصور . وكنت أشتي أنا ونبود السوري الذي أصبح صديق في الشارع نخرج على مساء . وكانت هناك مساء كثيرات معصهن جميلات جدا . وقال الولد السوري لفتة جميلة مرت بجانبه وكانت ترتدي مساء أوراق « منى بيللا سيورييتا » . فقلت أنا وأخذت أضحك لأن الفتاة ربما لم تكن إيطالية . فغضب هو وقال إنه لولا أنني ضحكته لكانت الفتاة قد أصبحت عشيقته [ ويضيف الكاتب في هامش : « هذا غير صحيح » . لأنني كنت أجلس مع ولد كويتي في المليون دات مساء وحين جاءت الفتاة بالقهوة لي والتمشاء له قال لها شيئاً لا أذكره ، فضحكت أنا ولكن الفتاة مع ذلك أصبحت عشيقته » ] فاعتذرت له بأنني لم أكن أعرف ذلك وقلت له إنه لا داعي للقلق هناك مساء كثيرات ومادام هو لن يسي هذه الجملة التي قالها فبصادف نجاحاً كبيراً .<sup>(٢٦)</sup>

وأصبح أن هذا الأسلوب الحلل الصافي ينفذ على النقيض من كمدة حافظ وجب : فالكاتب هنا يسجل للرثيات بدقة ، وينقل الأحاديث نقلاً نصيباً ، ولكننا نلمح من وراء هذا الوضوح تحطم العلاقات في عمله ، وتفقد العلاقة بين السبب والسبب ، أو على الأقل حلول علاقات هزلية محل قوانين العلة والعلول . ولا يعيب القصة سوى عدة أخطاء لغوية ساذجة كان من الممكن تلافيها بغير من المراجعة .

والصباح هو أيضاً مفتاح عالم إبراهيم عبد العاطي صاحب قصة التقارير شاملة وهائلة عن بعض الحالات الخطرة التي تجلس في هدوء على مقهى على جانب من الأهمية<sup>(٢٧)</sup> . إن بطل القصة يكشف منذ بدايته عالم الاستغلال الرأسمالي (من خلال تصرفات أبيه الباشا) كما يكشف عالم الجلس (من خلال مربيته التي تغريه بمصاحبتها) . وهو يشرب في المقهى ، ويرافق فتاة إيطالية ، ويقتاب أصدقاء ذوي الماصي السياسي ، فيلخص الراوي رأيه فيه بقول : « هكرت جيداً ، ورأيت أن هذا الشعب لابد أن يكون في أشد حالات الملل ، فلم يعد يعرف من هو ، ولا في أي اتجاه يسير » .

على أن الراوي - الذي نرى البطل من خلاله - لا يحلو هو الآخر من قربة عتبة تنضح في مثل قوله : « قلت له إن هذا العالم يشبه مكتبة نابوكوف التي لم تكن مرتبة حسب الترتيب الأبجدي بل طفا لعدد صفحات كل كتاب وإن هذا يدعو للمواقفة على أفكاره عن العالم وإنه مضاد لكل حتمية وبلا رابعة » . حقا إن الراوي يقول ذلك في محاولة منه لاستخراج البطل ، وحمله على أن يوج بالحسن من أسرار ، ولكن سم العتبة الساري في كل أرجاء هذا العالم لا يحتمل أن يكون قد تركه سليماً . إنهم جميعاً مجانين في دولة الدائمك ، كما يقول هملت !

وفي القسم الثالث من القصة « تاريخ غير شرعي لحياة سرية » يعثر للراوي بمسكرة البطل وفيها كثير من التفاصيل عن خلفيته الأسرية وتاريخه الجنسي . وتنتهي القصة كما بدأت ، والطل واقع في قصة مثل

« كان يجلس في المقهى ويتابع القهوة ويبحث باستمتاع شديد دحان لقافة من التبغ وكان وهو يلاحق العبارات يبدو أنه في أشد حالات الملل ، وكان تكوين جسده على الملح والملاح وجهه نوحى بالأحباء الشديد لمأنته ماذا يفعل هذه الليلة ؟ ما هي مشروعاتك للسهرة ؟ فقال إنه في الحقيقة لا يعرف في أي اتجاه يمشي ، إنه يشعر أنه قد صار .. إن قلبى مرقق »<sup>(٢٨)</sup>

المشكلة في هذا النوع من القصص أنه يشق دائما على حافة الوقوع فيها سواء الناقد الأمريكي أيغور ونترز « معالطة الشكل المعبر » : أي أن الكاتب حين يحاول نقل الإحساس بالملل ، مثلا ، يصير مملا هو ذاته وربما كان ذلك واجبا - جزئيا - إلى لغة إبراهيم عبد العاطي ، وهي لغة رنية الإيقاع ، لا تموجات فيها ، لا علولا هبوط ولا انتضال من مفتاح إلى مفتاح ، فضلا عن اختصارها إلى الكثافة التعبيرية ، والتطليل الموسي ، والإيجاز الدال .

إنما تتوافر هذه الصفات - أو أغلبها - في قصة بهاء طاهر « الخطوبة » (١٩٦٨) وهي قصة كافتكاوية - مع بعد عن الهاكافة العمياء ، وأصالة ظاهرة . إن المؤلف لا يضيع وقنا في مقدمات إشائية أو تفاصيل هامشية ، وإنما يرسم خطوط الموقف من أول السطر : « كنت قد اعتنيت بكل شيء » . أحلى صديق محرب إلى سلاقي مشهور قص شعرى وصفقه وذلك ذكى وثقافى جنيا . وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق حمراء غالية وأزارا فضية للقميص » . ذلك أن الراوي ذاهب لكي يطلب يد فتاته ليل من أبيها . والمفارقة الدرامية تكن في الجملة الأولى « كنت قد اعتنيت بكل شيء » . هذا حق : ولكنه لم يفعل شيء واحد هو عبة ديانا ، وغيباب المنطق الذي سيحول خطبة يريته إلى كابوس معر يعقب فيه عن ماضي الخطيب نقيبا ، وتغزى إليه نهم - ليس أقلها زنا المحارم - هو منها براء ، ويعاد إحياء جريمة تبديد وحدته الينة الإدارية بريثا بها في الماضي .

تم هذه التقلة من المؤلف إلى العرب تدريجيا ، ومن خلال أسئلة والد العروس للحطيب ، ولكن المؤلف عهد لها بحق جرم من التوتر الحقي ، والتهديد المكتوم ، والعنف للبحر . إتنا نقرأ بعد الكلمات التي أوردناها أعلاه : « وفي النهاية عندما ولقت أمام المرأة أصبحت وكأنني

شخص غريب . لم أكن أكرر وسامة ولكنني كنت مختلفا : شعر لا مع وراكه كأنه ملتصق بالجلد ، ولقن لامة أيضا ومحنة ، وبنقة فيص صلبة ومحنة . (٢٨) لاحظ اختيار الصفات : «راكنا» ، «ملتصق بالجلد» ، «محنة» ، «صلبة» ، «محنة» . إنها تجمع كلها على توليد حس بالضيق المكوج ، وغياب التلقائية ، وانعضاء المرونة . لا يمكن أن يزدمر حب صحن في مثل هذا المناخ الخافت ، وإنما الطيحي - وهنا المفارقة - أن يؤدي إلى خلق الكوايس .

يقول غالب هلسا : «إن هذه القصة تحتوي على جميع سمات الاغتراب في الأدب المصري الحديث من إحساس بعيشة الوجود ، إلى السخرية بالذات حتى الإهانة» . (٢٩) هذا حق ، على قدر ما يمكن لأقصوة واحدة أن تستوعب «جميع» سمات الاغتراب في الأدب المصري ، ولكن ثمة سمات أخرى نجدها في ثلاثة كتاب - اثنان منهم قد طبقت شهرتها الآفاق - هم نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وشفيق مرقار .

يومي عنوان رواية نجيب محفوظ المأكرة حيث الأقدار (١٩٣٩) إلى وصي الكاتب بما دعاه توماس هاردي «مفارقات الحياة الصغيرة» . لكن لقاء نجيب محفوظ مع كتاب الميث يكاد ينتهي هنا ، فهو - «استثناء بضع قصص في مجاميع تحت المظلة (١٩٦٩) وحكاية بلا مذابة ولا نهاية (١٩٧١) وشهر العسل (١٩٧١) - بظل كاتبا كلاسيكي الأسلوب ، لا يبدعه حرصه على إحكام البناء وعلى «تفانية» المظلة يعرف مع مد الحلم والانعطاف والانشاء . حقا إن رواية مثل الشهاد (١٩٦٥) هي أساس استكشاف لمص الوجود ، ويفتة إلى ما في الكون من عشوائية . ولكن تجربة صهر الحيزاوي تظل محكومة بنفس الحس الكلاسيكي المنظم ، ونفس المهار الفنى الدقيق اللذين نجدهما في أعماله السابقة . في هذه الحدود إذن نتحدث عن تجربة الميث في أربع - من أقاصيص محفوظ ، مدركين أنه يختلف - من هذه الناحية الجوهرية - عن بعض من ذكرناهم من كتاب

«عمس الحنون» - الأقصوة التي تمنح اسمها لأولى مجاميع محفوظ القصصية (١٩٣٨) - أقرب إلى ما يسونه في الطب النفسي : دراسة حالة . إنها معالجة موباسانية لطيف الانحدار نحو الجحيم ، والقصص يحكيها بعد أن قصي بطله زما في مستشفى الأمراض العقلية ، إلى أن تم شفاؤه كان البطل أدلى إلى الهدوء بل إلى الحمود والكسل ، ولكن عيبه تعتجان ذات صباح ، فإذا كل ما كان يدوله مألوف قد صار غريبا عجرا ، وبدا وصي الحرية بصيبي في ظلمات روحه كعمود من البرق . «نزلت عليه الحرية كالروحى للآله بقيا لا سبيل إلى الشك فيه ، إنه حر يفعل ما يشاء كيف شاء حين يشاء» . (قد مر أورست ، بطل مسرحية سارتر اللذباب ، بتجربة مشابهة) . ويستقبل بطل محفوظ دنياه من جديد ، وقد ملئت أهدايه طمأنينة وثقة بالحص ، فبدأ المتاعب تصب عليه كأنظر . إنه يرى رجلا وامرأة يأكلان ويشربان ما لذ وطاب في أحد المطاعم ، وعلى قيد خطوات مهبها جياحة من علان السيل ، جوعى هرايا ، فيصدم المشهد حس للعدل فيه (حتى هنا لا يفتيب البعد الاجتماعي عن قصص محفوظ) ويرى بالدجاجة التي على ماتنتها إلى

النمان . وكما رأى شيئا غلبته ضحكة غريبة ، كضحك الهانين المروع هكذا كاد يومه يشارف الختام ، وكان كما وصفه محفوظ .

«ألقى بنفسه في تيار زاهر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تنقى وقوة لا تقهر . صفع أنفبه وبعق على وجوه وركل بطونا وظهورا ، ولم يسج في كل حال من اللككات والسياب ، لمحطمت نظارته ومرق زر طروشته وتنهك قبضته وتنهكت ثيابه ، ولكنه لا ارتدع ولا اردجر ولا انقضى عن سيله الضروف باعاطر» .

ولما آدمت الشمس بالمغرب - وكأنما تؤذن بذهاب ما بق من نور عظه - رأى حسناء مقبلة تتأبط ذراع رجل أنيق «تروفل في ثوب رفيع شعاع ، تكاد حلقة ثديها تنقب أعلى حسناها الحريري» . يقول الكاتب : «خطر له أن يمز هذه الحلقة الشاردة . إن رجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل» . منطق لا تريب عليه ، ولكنه قد كلفه لطبات وركلات . وفي نهاية القصة لا يبقى أمامه إلا أن يخلع ثيابه - آخر ما يربطه بعالم العقلاء - ويندفع متفهقا راكصا في انطراقات . (٣٠)

وتتخذ العيشة شكلا آخر في قصة «هذلة الأسير» من نفس المجموعة إن جمشة بائع السجائر في محطة الزقاريق يرى قطارا يقل الأسرى الإيطاليين - تحت حراسة بادق الإنجير - فيبيع لأحد الأسرى علقي سجائر لقاء جاكته ، ويقايض أسير آخر ببطونه . وحين يوشك القطار على التحرك من المحطة يضر الحدى الإنجليزي جمشة أسير إيطاليا فارا فيحدره بالإنجليزية ، ولكن جمشة لا يلقى إليه بالاً ، فيصوب إليه الحدى رصاصة تجمدله ، وتقصى عن آماله أن يطلب يد الفتاة نيرة خادم المأمور ، تلك التي رأى «الفر» سائق أحد الأهيان - يغازلها فتعصده على جمشة لأنه أكثر مالا ، وأعلى درجة ، وأحسن مظهرا .

في هذه القصة التي تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية يتعاقب بعد المأساة الاجتماعية وبعد المأساة الميتافيزيقية في حمل محفوظ ، إرهاسا عما سراه من بعد في أعماله الكبرى . لكن القصة تظل عبلا واقعا ، لا إغتراب فيه ، ولا تخرج على منطق الحياة العادية المؤلف .

بعد حوالي ربع قرن من الانقطاع عن كتابة القصة القصيرة يعود نجيب محفوظ إلى معالجة هذا الفن بمجموعة دنيا الله (١٩٦٣) . في قصة «موعد» تلتقي بجمشة ، وهو صاحب دكان لبيع الأدوات الكهربائية وإصلاحها ، كان سعيدا في رواجه ، إلى أن «نصجر في حياته ودمل حتى» فإذا هو مع روحته الهمة وطفنته المبودة غريب لا تعرفاه هبط عليه وصي الموت - دون سبب ظاهر - فأدرك أن «كل شيء بخضمه هباء» . الأبوة هباء ، الحب هباء ، الزوجية هباء . ولم تعد حياته إلا انتظارا طويلا للموت ، إذ يشرب الخمر ويقرأ كتب الأرواح وعصى جمشة إلى قهوة ماتاتيا حيث يلتقي بأخيه - وهو شيخ معمم - فيصارحه بأنه يتظر أن يموت في حلال أشهر قلائل . ويندول أخوه طرد مخاومه فلا يمنع ، فيما يستحدم محفوظ تفاصيل صغيرة على سبيل الرمز للإيماء بحو الخطر الذي يكتنف الحياة . «ندمت عن الأخ ضحكة أعرب بها عن

استأنته أو عن تظاهره بذلك ، وشرع في الكلام ولكن أوقفه عنه خروج سبعة الزم من السلك الكهربائي محملة أزياء حادا وتوهجا عاطفيا فأخذ لحظة ثم قال : « (٢١) ويودع جمعة - الذي ينتظر الموت - أنباء الزم من بانقندر والمكتوب ، لكي تصدم سيارة هذا الأخير ، ويظل جمعة على قيد الحياة »

يتكرر هذا الموقف الأساسي ، مع بعض الاختلافات ، في قصة «حادثة » من نفس المجموعة . فحين في مطلع القصة نلتقي بكهل في سجين يتكلم من تليفون في شارع الجيش . وعند انتهاء من المكالمات ويعبره الطريق تدهمه سيارة مسرعة . ويلفظ آخر أنفاسه عند وصوله إلى مستشفى الدمرداش . ويمتثل للصابط المتوط به التحقيق محتويات بدلته ، فيجد فيها خطابا من القنيل إلى أبيه يقول فيه .

أخي العزيز أدامه الله

اليوم لحقني أكبر أمل لي في الحياة . فقد اتزاحت عن صدرى الأحباء المبررة ، اتزاحت جميعا والحمد لله ، أمينة ودية وزينب في يونيو ، وماهر على يتوطف ، وكلما ذكرت الماضي بمحابه وكدهه ولقته وشغاله أحمد الله المنان ، وهذا هو النصر المبين وبعد تفكير طويل قرأت لي على ترك الخدمة ، فبهيات أن تصحى صحتي طالما بقيت في المدينة الخ ..

والفارقة هي أن يكون هذا الخطاب مؤرخا في يوم الحوادث ، فكان أكبر أمل لكاتبه في الحياة هو أن يموت وتحسن الصحة المرجوة أصبح ترفا رائدا عن الحاجة بعد صدمة العربة الفورد . وبعد الضابط في أحد جيوب الجاكتة رويشة طيبة فإذا بها : «المواد الكحولية والبيض والدهنيات ممنوعة ، ويستحسن تجنب المنبهات كالشاي والقهوة والشيكولاته » . ويسم الضابط ابتسامة باطنية «إذ إن تعليمات مماثلة صدرت إليه من طبيه في نفس الشهر » (٢٢) إننا جميعا واقفون في نفس بشبكة ، محققين وضحايا على السواء ، والموت لا يعرف كبرا .

يمكننا من هذه النماذج الأربعة أن ننتهي إلى أن حس البحث عند غيب محطوط يتخذ عادة أحد شكلين : مفارقة من مفارقات القدر لعكس حسابات الإنسان وتهدم مشروعاته ، أو موت مفاجئ يصيب الشخص الخطأ ويحرم منه من كان ينتظره أو ينتظر له . لكن هذا كله يدور في جو واقعي دقيق التفاصيل ، أو على الأقل كان هذا هو الشأن قبل أقاصيص محطوط التي أوجت بها بكسة ١٩٦٧ ، وهي أقاصيص يتراجع فيها المنصر الواقعي لكي يحل محله عناصر الخوض ، وقوى الجنون ، ونهاويل الفانتازيا

وعلى النقيض من عقلانية غيب محطوط الخسوية نجد أقاصيص يوسف إدريس - في مرحلته الوسطى والأخيرة - تضطرم بجنون مقدس ، وتكسر محرمات الدين والجس والسياسة ، وتغرس أعماق الحروب وأبعدها غورا في النفسية المصرية . قل ما شئت عن غرور إدريس ودعاواه المريضة ، مخالفه في هذا الأمر أو ذاك ، اكتشف خطاه

في هذه النقطة أو تلك ، لكنك لن تستطيع أن تنكر عليه أنما واحدا نفاذ البصيرة الفنية التي تفوح على أعماق مسرحيات وجودنا البيولوجي ، وأمانة الفنان التي تحطم كل قشور الرياء الاجتماعي ، وشجاعة الفكر الذي لا يتردد في الجهر بتأنيده ، مها صدم مشاعر الناس وما تعارفوا عليه من أصول اللياقة وآداب التجمعات

في قصة «العسكري الأسود» (١٩٦١) يصرب حس البحث بحدوره في القهر السياسي ، والفخوط الاجتماعية ، والنشوهات النفسية ناشئة عن مناخ مريض . يجلدنا الراوي عن صداقته لشوق - رغم اختلاف اتجاهها السياسي - فقد كانا من جبل واحد : «جينا الحائر ، وأعوام ٤٧ ، ٤٨ ، الأحكام العرفية ، وعهود التفويض وإبراهيم عبد الهادي والعسكري الأسود » . وكان شوق - الطالب في كلية الطب - وصيا متحمسا ذا نشاط سياسي أدى به إلى السجن . وفي السجن كان يتولى تعليمه عباس محمود الزنقل ، رجل البوليس السياسي الذي مهمته تعذيب المعتقلين : «كان عمل عباس محمود الزنقل هذا أن يضربهم ، يضرب بعضهم لكي يمتدح ، وآخرين لمجرد الضرب وهذا الكيان .. الضرب بمختلف أشكال الضرب ، بالعصى ، بالكرباج ، بالحذاء ، بالنبوت ، باليد العارية المبردة » . ويخرج شوق من السجن كان آخر ندوب روحه أعماق حتى من ندوب بدنه . لقد فقد ، تحت وطأة الرعب ، إنسانيته ، وأصبح يخاف البشر .

لكن الأيام دول ، فقد تغيرت الوزارة ، وفقد العسكري لأسود مكانته ، وأدمن الأفيون ، وسامت أسرته ، وصار يسير معاملة زوجته ، وما هي ذي المحافظة ترسل خطابا إلى المحكبين شوق تطلب فيه توقيع الكشف الطبي على الزنقل لإثبات حجزه الكامل تمهيدا لمصله من الخدمة .

ويشوق الراوي وشوق وعبد الله التومرجي طريقهم ، في سيارة الحكومة ، إلى قلعة الكيش لتوقيع الكشف على الرجل المريض وتقابلهم امرأته وتحمي لهم قصة حياتها معه . وبعد شوق صوابه ، وينسى مهمته كطبيب ، فيكشف للجلاذ المريض عن آثار التعذيب في بدنه ، ويوقع الرعب في قلبه . وفي مشهد رائع من أروع ما خضعه فلم إدريس ، يستبد الرعب بالزنقل فيعوى ، ويتراجع في فراشه مجذلا يريد الاختفاء ، ويستجبل أشبه بكلب خائف مسرور ، يكاد يقضم كتف شوق ، وحين يحميه ذلك يقضم يد امرأته ، ثم يبدأ في قضم ذراعه هو (ذراع الزنقل) . وينصرف الثلاثة من البيت تاركين مهمة الكشف عن الرجل لطبيب آخر

بعد هذه الزيارة الخسوية بجاعت إدريس من البصنة هونا ، وتستحيل نبرته استرجاعية متأمة إذ يكتب :

«ولا أعرف لماذا كلما راجعت ما حدث لا أستطيع أن أنسى رغم كل ما رأيته وشاهدته كلمة غيل إلى أنها عادية جدا وصغيرة سعة أن سمعتها تقال ، ولكني لا أعرف لماذا ظلت تلح علي ولا تتركي . الكنيسة قالتها امرأة من اللاتي حضرن على صراخ نور ، امرأة لصها أم علي الحسادة ، وقالتها ونحن نتأهب لمقاومة الحجرة ، وقد أصبح البقاء فيها



رجل ، ربما كان يعتقد أنه يخاطب به أنثى ١٩ أو ربما فعلها أو فعلتها للتسلية وكسر الملل في وقت طويل طويل متشابه ؟ لينتبه ، قبل أن أدم . قلت لنمسي : « أليس هذا أروع ختام لقصة ذلك الحب ، إنه على الأقل سيعبئ من آلام النهاية ومرارتها .. » .

غير أن الشيء المدلل الغريب ، الشيء الذي لم أتوقعه أبداً ولا يمكن أن يصدقه إنسان ، حتى أن نمسي لا أكاد أصدقها ، أن العصبية صلت نعتري وظل الألم محدوداً طويلاً يعكر طعم الحياة في نفسي ، وضعت فردوس حبة في حاطري ، أكثر حبة من كل من عرفت من النساء . (٣١)

إن للعلاقة الجنسية مع فردوس هنا ثلاثة أبعاد : بعد سياسي ، وآخر وجودي يؤكد إنسانية الإنسان بما هو مخلوق يحب ويكره ويشتهي ويعبر ويرضى ويحبط ، وثالث مفرق حيث أن التواصل مع الآخرين - وغفلهم هنا هذه المحبوبة العاقصة - سبيل الإنسان إلى المعرفة . ومن خلال وقوع إدريس على هذه اللحظة الخصبة الغنية بالدلالات ، ومن خلال احتلاط عالمي الحقيقة والوهم في قصته ، تكتسب صيوات الإنسان إلى المعرفة والتواصل والتحقق كيانا عنبيا راسحا ، ويؤكد الوجود ذاته ، حتى لو كان سحبه عنبيا لا تقوم له من الواقع المحسوس .

وفي قصة ثالثة لا تتجاوز صمحتين ، هي قصة « العصفور والسلوك » (١٩٧٠) يعالج إدريس موقفا يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فتحى غانم في أنقاضه السريالية التي صمها - فيما بعد - مجموعته سور حديد هادب . ليس في هذه القصة أكثر من أن عصفورا يحط على سلك ، ويراول عليه الحب مع وبقته ، ويسقى ، ويتبرر باحتصار يفعل كل ما فعله العصافير لكنه لا يدرك أن السلك يقل ، في هذه اللحظة ، سبع مكالمات تليغوية في آن واحد . « تختلط الكلمات ، تتأرجح ، تتوحد ، كلها في النهاية نصير ، مديا ، إلكترونيات ، شحنات متجاسات ، منشآت ، كلمة الحب لها نفس شحنة البعس . كهارب الصديق هي كهارب الكذب ، الصراحة كالصق ، اللوعة كانبعة ، الليل كالصبح كالهار ، الحرام كالخلال ، اتصال كالحبنة كالكفح ، البطولات كالكذابات ، كلمات ، شحنات . إلكترونيات متحركات متحركات » . (٣٢) إنه استواء الأصداد الذي أدركته صرصور في كهوف هارابار . الطائر هنا يصاد الإنسان . والإنسان يتحول إلى ذرات وكهارب وموجات لا صلة لها بالأحكام الخلقية . هذا التدين بين القيم البشرية وحياد عالم الموضوعات جزء ، كما رأينا ، من رؤيا البحث .

وقصة « بيت من لحم » (١٩٧١) نموذج آخر لهذا الوعي الإدريسي بوجود قوى حيوية طبيعية - هي في هذه الحالة قوى الحرية الجنسية - تتأني على كل قيود العرف ، ومواضع المجتمع ، وقوانين الأخلاق إن الأرملة وينابها الثلاث يصاحجن جميعا روح الأولى - وهو كصف وكعب البصر هنا رمز إلى قوى الحرية العمياء التي تعنى نفسها من مثوبة الاختيار الخلق . وتتبادل النساء الأربع خاتم الزواج الذي تلبسه الأم ، محاطة على المظاهر ، وكى يكون الزوج الحديد مطمئنا إلى أن صميمته في كل ليلة هي « زوجه وحلاله ورلاله وحاملة خاتمته » . (٣٣) الحجم هنا جسيم عدم اليقين الذي بعشه الأعلى . وثمة مؤامرة صممت بين ساء

أمر لا يتحمله العقل وقطعة لحم عباس بين أسنانه ودماءه تكاد تصغ كل ما تقع عليه العين سمعت المرأة تخصص شقيها ونهمس للواقعة بحوارها : لحم الناس يا بنتي .. التي يدوقه ما يسلاه .. يفصل بعض مشائه ما يبقاض إلا حمة .. العلف يارب بعيدك .

سمعتها ورننت في أدنى ريب الكلام الفارغ الذي نسمعه من خالاتنا لسخر منه ولكن لا أعرف لماذا لا تزال تلح على .. (٣٤)

في هذه الدراسة لآثار التعذيب البدني والنمسي على الخلال والصحة معا (وقد كتب سارتر عن هذا الموضوع) يحدث لون من التحول الأسطوري ، هو الذي يجمع القصة مذاقها العبق : إن شوق ، تحت وطأة الألم ، يفقد إنسانيته . والزفيل ، تحت وطأة الخوف والذنب والمرض ، يتحول من رجل إلى كلب مسرور أو دئب . كذلك المخلوقات التي تراها في أفلام الرعب وقصصه ترقى عيناها ، وتنتصب أشواك شعرها ، وتبرز أليافها حين يتصف بالليل ، ويرتفع القمر في كبد السماء ، إنه ضرب من مسح الكائنات - بتعبير أوفيد - أو قل إن الزميل واحد من « مخلوقات كانت رجالا » بتعبير جوركي . وكلام العجوز الفارغ في ظاهرة يشتمل على حكمة عميقة وبصيرة ناعمة . لهذا نصفت كلماتها بذاكرة الروكى وأصبحت بمثابة لحظة التوير التي تمنح المعنى لكل ما سبقها .

لإدريس قصة أخرى تستمد مادتها من عالم السجون ، وجوها حصرية واختناق الرضات الإنسانية ورؤى أسوارها في قصة « مسروق الخمس » (والعنوان سريالي أشبه بعناوين قصص بعض الكتاب الذين تناولناهم أعلاه) يُنقل الراوى - وهو سجين - من زنزانه إلى زنزانه أخرى تلاصق صبر الحرم ، فلا يفصل بينها إلا جدار سميك . وتثبت هذه الحقيقة حيوية حارقة في بدنه ، بعد طول حرمان من المرأة ، عروج بتصور جازته على الجانب الآخر ، ويمسحها اسم فردوس ، ويرسم له معالم جنسية واضحة ، ويروح يندق على الحائط ليخبرها بوجوده ، وينادىها ويحدثها بطريقة المساجين في التخاطب عبر الجدران وهي « وصع » كسرولة « الطعام الفارغة من ناحية فتحها على الحائط وتقريب الفم من قاعها للتكلم » . ويكون أعظم يوم في حياته عندما يأتيه الجواب : « لم تكن كلمات أو حروف [كذا] وإنما مسروق خمس لا تستطيع تغيير جملة ، نهضت ودكت بحيث استعالت إلى أصوات متصلة أو متقطعة ، كالأشئ مرة وكالصغير مرة أخرى » . ويبلغ من نجس هذا الوهم في ذهن السجين أنه يقضى ليالى حب - عبر الجدار - مع صاحبة الصوت إن أو يمضى يوم ينقطع فيه صوتها إلى الأبد . ويستدرج السجين حارسه إلى الكلام فيعرف - وهو لا يكاد يصدق أذنه - أن كل المسحوبات من النساء قد رحلن إلى القناطر منذ شهر ، وأن سكان المعبر المذود « تراجيل » مرة رجالة ، مرة ستات ، تراجيل ، يومين ، أسوع . أسوعين وث وحتك .

ويحم إدريس قصته بقوله

« وكنت أفهقه قهقهة من فقد للعقل ، وفي ألف ناحية جرى عقل يفكر أليس من الخاطر رغم آلام الحب للروعة ألا تكون هناك فردوس مدرة ، بل من يدري ، أليس من الخاطر أن الخمس للمسروق كان خمس

البيت . كلهن فاحشات ، وكلهن مشاهلات ، ربما خجلا ، ربما عجرا عن مواجعة اللذات والآخريين بالحقبة ، ربما لأن من مصلحة في استدامة هذا الصمت

وآخر أديب أريد أن أتحدث عنه هو شفيق مقل<sup>(٢٣٦)</sup> الذي عرفته بحياة الأدبية في السنين والسبعينيات مترجما لشوبنهاور ، وبرزت ، ويونسكو ، وآداموف ، ود. ه. لورنس ، ومؤلفا لعدد من لأقاصيص نشر في صحف ومجلات مصرية وعربية مختلفة ، ولم يجمع بعد بين دفئ كتاب .

يستمد شفيق مقل جزءا كبيرا من رؤياه وصوره وجوهره من الكتاب المقدس بمهذه القديم والجديد . وعلى من يريد فهمه أن يعكف على التوراة والإنجيل ، إلى جانب أساطير اليونان ، وصرح الميث ، والآداب الأوربية عموما .

في قصة «رؤيا مهنا الطاغوتي»<sup>(٢٣٧)</sup> يتضح الكثير من سمات هذا الكاتب : محاكاة ساخرة تستمد مصداقا من التناقض الكامن بين المظهر والخبير ، بين الأسلوب الخليل والمضمون اللثام ، سخرية من الأخلاقيات المتعارف عليها والتي لا تعدو أن تكون واجهات اجتماعية يمارس الناس من وراءها ردائهم . والقصة فانتاريا بحكمة البناء تتدرج بقلوبها من المادني والمألوف إلى السخري ولشائه والغريب . ولكننا نكتشف أنها ليست إلا دورة الحياة اليومية ، وأن الرعب يمكن بانتظارنا - كما يقول السخري الإيجبيري - حول الركن

في قصة «أولاد الأفامي»<sup>(٢٣٨)</sup> يستعير الكاتب العنوان من قول السيد المسيح : «يا أولاد الأفامي من علمكم أن تمروا من القصب الآن ؟ » لكي يتحدث عن محاضرة حضرها بطله - ويدهي الأستاذ عبد العليم - فيكون في ذلك هلاكة ، إفريسم على تعقب الأستاذ المحاضر كي يسأله عما مضى عليه من أمر المحاضرة ، فيظل يهيم على وجهه في الطرقات «حتى تدهورت صحته ، وسامت سمته ، وأصابه هزال ، ولحقه الخراب ، بانتظر إلى أنه أهل تجارته ، وانحطت مكانته الاجتماعية ، بالنظر إلى أنه لحقه الخراب وبارت تجارته ، وجعلت السيدة زوجته ، لأسباب عديدة ليس أهمها شأنها تنهت مكانته الاجتماعية ، وبنار تجارته ، وقلة المال في يده ، وإهماله لواجباته الشرعية تجاهها ، في معرض بحثه الدؤوب عن الأستاذ المحاضر» .

وقد ارتكب جلال العشري خطأ مهندكا في تعليقه على هذه القصة حين أخذ على شفيق مقل امتلاء أسلوبه بالكليشيات - غير مدرك أن استخدام مقل مقصود على سبيل التحكم برثالة اللغة وزيف اللواصحات الاجتماعية<sup>(٢٣٩)</sup> .

في قصة «الآخر»<sup>(٢٤٠)</sup> يكتمل الشكل على الساط - إذا استحلنا بصيرا لهرى جيمر - وتوطد نموذج الكاتب : فرد واحد أمين يقف بمفرده في مواجهة الآخرين الذين ترصد لهم إمدادات ضخمة من العادات والأعراف والتقواعد المتفق عليها . ليس في القصة علامة ترفيع واحدة وإنما هي سأل واحد متدفق - وإن كانت قبضة الكاتب لا ترقى عنه لحظة واحدة - ينتهي باعتزاز البطل عن ذاته ، وإصرار

الناس على شطره إلى قسمين : إن الأصدقاء والمعارف ورملاء العمل والبواب والأب والزوجة والأبناء يكرونه جميعا ويتحالفون عبه

وعن نجد هنا نفس الجو الكابوسي الذي يجده عبد كافيكاو جاء طاهر ، إذ يفقد الراوى هويته ، ويستحيل انكون إلى ملحة من التناقض والرعب والبداهات . إن شفيق مقل - في هذه القصة - كاتب عبقري - وحردى في آن واحد ، البشر - عنده حيوانات مؤدية شهوانية يمكن أن تصدر عنها أكثر الأعمال بعدا عن التوقع . إن «الآخر» عنده هو الجحيم لأنه تهديد دائم للذات . وأعني الآخرين التي تراقب وتدين وتامرأما هي انعكاس لحقيقة الصراع بين الذات ، أو المباشرة بين هذه الوعي وذلك .

ويشكو محمد محمود عبد الرزاق من أن القصة حامت «كي لو كانت تشرح حالة مرضية عصابية مكانها كتب الطب النفسي وليس فن القصة»<sup>(٢٤١)</sup> وليس هذا صحيحا ، وإنما شفيق مقل كاتب رمي بصره إلى ما وراء حدود وجودنا اليومي ، وأصل في إحدى المحطات على الرعب الكامن وراء سطح الحياة اليومية - فحمل إنسانا بيه على يوحده على الشاطئ الآخر . إن فنه لا يحل إشكالا ولا يقدم وصفا لمعالجة القضايا - متى كان الفن يعمل ؟ - وإنما هو رصد أمين ومعدب لورطة الإنسان المتألم ببقية التي لا حل لها ، ولي يحدى معها إرادة كل اشروع الاجتماعية ، لأنها أصعب من ذلك حدور . ب وضع لإنسان ترجمتي أساسا . وهذا ما يرفض أصحاب التماثل الساذج أن يقررو به . ولكن أبطال شفيق مقل يؤكدونه ويدفعون حياتهم وراحة بالهم ثما له

وموجة كاتبنا - رغم هذا الحس الأسوى - منهوية - فالكاهنة السوداء لها في عالمه دور أكبر من دورها في عالم معاصريه من أمثال الشاروني أو الخراط . وتكتيكه المفضل - كما أسلفنا - هو أن يكتب بأسلوب موضوعات الإنشاء الجريئة الصحيحة ، وأن يستخدم الكليشيات البالية لكي يسحر بها . انظر مثلا إلى الطريقة التي يبدأ بها قصة «رجل لا يلوى على شيء»<sup>(٢٤٢)</sup> :

أجمع الشراح ، والمفسرون ، وعلماء اللاهوت . والأدباء ، والشعراء ، والفلاسفة ، والمصلحون الاجتماعيون ، ورجال السياسة ، وأهل الرأي ، وعلماء الآثار ، والباحثون الجيولوجيون ، وعلماء الأقرباذين منذ بضع سنين على أن الحب شيء مستحب للغاية وخاصة في أوقات الفراغ

ولما كان الأستاذ ربيع رجلا حصبيا محادرا لنفسه يأخذ بالأسهم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات فقد تمعن في كتب الأدب ودواوين الشعراء والأسفار جميعا ووعى حل ناجما هيب من شروح ، وتفسيرات ، وآراء ، ونظريات ، ورجسم بالعبث . وتأكيدهات . ومهيات ، وتصحيات ، وتلميحيات

حققه أن الأستاذ ربيع قرأ أيضا في ساعات عشه كتب «كيد النساء» وحكاية وشركا للثالث والمصور أم الدواهي «الآن ذلك لم يبق في عهده» ولم يرغب بصره ، ولم يؤثر في مداد رأيه ، وصوب حكمه على الأمور ظاهرها وباطنها إلا استغنى التأثير ويسره

ولذلك فإن الأستاذ ربيع عندما اتقى بالست أم رجوات على سلم  
نعمارة معد جيرة طويلة غير محدية قرر أن يجها حبا شديدا وانصرف  
لا يلوى على شيء» .

إن السحرية هنا تنبع من جملة أمور :

١ - من الجمع بين رجال لا صلة بينهم مثل الأدباء ، ورجال  
السياسة ، وعلماء الآثار ، الخ

٢ - من أن حشد كل هذا العدد الكبير من الخبراء يوحى بأنهم  
سيمكثرون على حل مشكلة كبرى كالسلام العالمي أو حظر الأسلحة  
لنووية ، ولكننا نكتشف - بما يشبه الميوط من الدروة - أنهم  
اجتمعوا لحل مشكلة شخصية صرف ، بين الإنسان ونفسه أو بينه  
وبين فرد آخر - هي الحب .

٣ - من التكلم على منسقة الكتب وما فيها من شروح وتفسيرات  
وتأكييدات ومهمات ، الخ .

٤ - من الحرص على ألا يذكر اسم البطل إلا مسبوqa بلقبه «أستاذ»  
تأكيدا لوقاره ومحافظه على كرامته رغم أنه مقبل على حافة كبرى  
منصيح بكل هذا الوقار .

٥ - من وصفه بأنه رجل «لا يلوى على شيء» ، «أى سفلو حرم  
وتصميم ، لا يعرف التردد . وسرى كيف أن هذا العزم هو الذى  
بورده موارد التهلكة .

٦ - من قوله «قرر أن يجها حبا شديدا» كأنما الحب قرار إرادى وليس  
عاطفة تلقائية .

٧ - من قوله «بعد جيرة طويلة غير محدية» كأنما الجيرة المحدية هي التي  
يجب فيها الرجل جازته المتزوجة ذات الأبناء .

٨ - من محاكاة الأسلوب العربى الجزل ، مدعى الحكمة : ويأخذ  
بالأسلم والأحوط وينأى عن مواطن الشبهات .

وقصة «يونان»<sup>(١)</sup> ، كما يدل عنوانها ، مستوحاة من سفر يونان فى  
التوراة ، أو نبى الله يونس كما يسميه القرآن الكريم . تبدأ القصة فى  
التوراة هكذا : «وصار قول الرب إلى يونان بن أمثاي قائلا : قم اذهب  
إلى بيبوى المدينة العظيمة وناد عليها لأنه قد صعد شرهم أمامى» . ولكن  
يونان يحاول الفرار من هذا التكليف الإلهى فيحرم يافا على ظهر سفينة  
مشجهة إلى مدينة أخرى ، وتنب عاصفة شديدة ، فيقرر الملاحون أن  
يقترعوا بحررها من على ظهر السفينة هو نسيب البلية ، وتقع القرعة على  
يونان . ولا يجد الملاحون بدا من أن يطرحوه فى البحر فيقطع حوت  
ويظل يحومه ثلاثة أيام وثلاث ليال . ويضرب يونان إلى الله أنه يضر له  
ذنبه ، فيقذفه الحوت إلى البحر . ويحصى يونان إلى مدينة نيبوى حيث  
يسعدو أهله إلى التوبة والإنابة إلى رب العالمين . فيستجيرون لدعوته ،  
ويقلعون عن عيهم ، ومن ثم يرفع الله عنهم غضبه . ويخرج يونان من  
بيبوى ، ويجلس شرق المدينة ، فيرسل الله بقفلية ترضع فوقه لتكون ظلا  
على رأسه ، بقبه حرارة الشمس . ولكن دودة جاحت عند طلوع الفجر

فى الفد صريرت اليقطينة . وعند طلوع الشمس أعد الله ريحا شرقية حارة  
صريرت الشمس على رأس يونان ، قدبل ، وتمى الموت لفرط شغافه  
وهنا قال له الرب ، وق قومه مغرى القصة : «أنت أشعقت على  
اليقطينة التي لم تعب فيها ولا ربيبها ، أعلا أشعق أنا على نيبوى المدينة  
العظيمة التي يوجد فيها أكثر من اثنتى عشرة ربوة من الناس الذين  
لا يعرفون عيهم من شغافهم ، وبهاثم كثيرة» .

هذه هي القصة التي استوحاها شفيق مقار . لقد جعل يونان بطل  
قصة عصرية تثير اعتراب الإنسان فى العالم ، على نحو ما نجد فى أدب  
الوجوديين ، وق مسرح الميث عند بيكيت وبوسكو وغيرهما . حين  
يستيقظ يونان ذات صباح ، بعد نوم ثقيل ، يجد رجلا غريبا جاثما على  
أنفاسه يطلب منه أن يفاقر البيت ، إذ لا أحد يريد فيه . وقبل أن ينهين  
يونان هوية هذا الرجل يدخل أبوه الذى يبدو متفقا مع الرجل فى الرأى  
فيجرده من حافظة نقرده ، ويحاول أن يجرده من سرته ولبيصه وحدائه  
وربطة عنقه ، فلما يقاومه يونان يحد بالصراخ إلى الله «أه يارب ! لى  
هلك كلنا من أجل روح هذا لإنسان ، ولا تجعل عينا دمه ، لأنك  
صليت كما شئت» . ويطرح يونان من النافذة إلى الشارع ، حيث يرى أمه  
فى نافذة محندعا تخارس الحب مع الرجل الغريب الذى أبقظه .

هذه هي أول محنة يتعرض لها يونس . إنه أشبه بحريجور ساما ، بطل  
كافكا الذى يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه حشرة مفردة مضوية على  
ظهرها يشأز منها أبوه وأمه وإخوته . وثائق محنة الثابة حين يود عفى  
بتناول فيه إبطاره ، ويصالح من شأنه فى دورة المياه ، ويتنازع صحيفة  
يأخذ فى مطالعتها ، وهو يأكل ، حتى يحين موعد دهايه إلى عمله ،  
فيلاحظ وهو متدهش أن صاحب المقهى والنادل يتهاسان عنه ولا  
يريدانه أن يبق دليقة واحدة .

وفى الأتوبيس يتجبه الركاب ، ويتجاهله المحصل ، ويستدير  
السائق ناظرا إليه ، ثم يعطيه - بعد أن هجر الركاب العربى - مظهروا  
مغلقة ، فإذا به «إنذار رسمى موجه إليه بالامتناع سائيا عن ركوب  
سيارات الأتوبيس ، ومركبات الترام ، وقطارات المترو ، وقطارات  
السكة الحديدية ، وسيارات التاكسى والرميس والقل ، لأى سبب  
من الأسباب ، ونحت أى ظرف من الظروف ، نظرا للمساءة التي نجم  
عها طرده من بيت أسرته ، مما يحشى منه على أخلاق ركاب المواصلات  
العامة وعماها» . إنه الموقف الكافكاوى مرة أخرى : موقف يورف لك  
الذى يصحو ذات صباح ليجد نفسه منها بحرمة خامسة لم يرتكبها .

وحين يدخل يونان مكان عمله يجد غرفة عارية من الأثاث ، وقد  
استغنت اللفات ، وحت محلهأ أوراق يصد صيا شائم بدينة  
ويستدعيه المدير فيخبره أنه مطلوب لتحقيق عد ، ثم يطلب منه ألا  
يعود إلى العمل مرة أخرى .

ولا يعود ليونان مأوى سوى الخلاء فيجلس تحت بقفلية بحث بها  
إليه الرب ، ولكن دودة تضربها . وقرب المساء يوقظه رجل عربص فى  
جلباب ، ويقتاده إلى بيت مهجور فى أطراف المدينة ، به امرأة تعلق  
الهاب عليه بالفتاح والرتاج ، ونهم ضمنا أنها تعد للإعدام صباح

أحمد ، بيما سغمس أهل البيت - المرأة ، والرجل ذو الجلاب ، والرجل  
الذى أيقظه في الصباح ، والمدير - في الحس ولعب الورق والشراب  
والشواء تاركين يونان تحت .

إن الرؤية هنا حبة عميقة التناغم فالأحداث تجري بغير منطق ولا  
رابط ، والبطل مهجور لا يحب أحد ، والآخرون قوة معادية قاسية  
مدمرة ، يستعين الكاتب على إبراز هذا كله بمد الخيوط بين يونان القديم  
ويونان الحديث ، وإيراد مقتطفات من التوراة بعد تطويعها للخدمة  
الموقف الجديد .

وأخيرا توقف عند قصة « لا يبقى حذر من قتل »<sup>(١٠)</sup> حيث نجح  
المصائب بالأستاذ شهاب نتيجة حادث صغير ما كان بطن أن يؤدي إلى  
كل هذه النتائج الجسام ، ولكن هكذا تجري الأمور . إن الأستاذ شهاب  
ينجذب إلى مؤخرة امرأة في الطريق

« وجد نصه وجهها لوجه ، إن صبح التعبير ، مع صبح عظيم كان في  
تلك اللحظة بالذات يعبر الطريق العام غير هباب ولا وجل فيشوش  
وراء المرأة ، بتلك الصورة المتناهة ، بينا المدينة - وذلك ما لا يختلف فيه  
اثنان من أهل الرأي - تخرج بالأعجاز من مختلف الأشكال والأحجام  
والأعمار والألوان إذا ما أخذنا في الحسبان ما تكتسبه من تلميع الألوان  
وما تتحل به من ثمين الطنافس والرياش . ولكن الأستاذ شهاب  
لا يتمكن من متابعة المعجز حتى النهاية « بالنظر إلى لما لوحظ من تأني  
المعجز على الحركة قلما في نشاط وتصميم كانا محل إعجاب الكافة » .

بعد الكاتب هنا إلى نقل صفات الأحياء إلى الجاه كالأز إلى أجزاء  
من الجسم البشري ليست يقينا من مراكز الوحي ، إن المعجز يعبر الطريق  
« غير هباب ولا وجل » وهو يتحل به « ثمين الطنافس والرياش » كأنه  
حائط أو أرضية : والدأب الذي يشق به طريقه في زحمة الطرقات  
« محل إعجاب الكافة » .

إن شفيق مقار - الذي لا تكاد تعرفه جمهرة القراء - ملك عفا  
حلاقا من أعلى طرار ، ولغته لمة حية في قلب موكب المرفى الذي يمثله  
أغلب قصاصينا . وهو يستحق أن يقف بلا جدال في الصف الأول بين  
أدباء العبث ، خاصة بعد أن تجمع أفايصه ، وروايته الحب والكلاب

(وقد قرأنا مرقومة على الآلة الكاتبة) ، ومقالاته النقدية المتناثرة في  
بطون الدوريات ، وتطرح للنقاش النقدي على نطاق واسع .

- ٣ -

حالت التجربة العبثية في القصة القصيرة ، شأن كل من تجريبي ، من  
صداقة الأولياء وعدواة الخصوم على السواء . فمن ناحية يجد في العبث ما  
يعزى بالانزلاق إلى انعدام الشكل ، ونقص البناء ، وغيب الربط ،  
وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء ، حتى يمكن القول إنه  
لقاء كل قصصه عبثية ناجمة تولد خمس محاولات محبسة ، أو  
مبسرة ، أو شائبة . وعلى الجانب المقابل ناهض العبث أصحاب  
الاتجاهات التقليدية - ممن تربت أذواقهم على تشيكوف وموباسان - كما  
ناهض دعاة الانترام من ماركسين وغيرهم . ويرد يوسف الشاروني في  
ختام كتابه اللامعقول في الأدب المعاصر قائلة بمن ناهضوا أدب العبث  
في بلادنا ، فإذا بها تجري رجالاً من قامة العقاد وزكي نجيب محمود ،  
وقواد زكريا ، وأنور المعداوي ، وكلهم رجال يحسن المرء صفا إذا هو  
فكر مرتين قبل أن يقدم على مخالفتهم . لكن الحساسية العبثية قد واصلت  
إبداعها في مجال القصة القصيرة ، رغم هذه الاعتراضات ، والأرجح  
أنها ستظل تفعل ، ما بق الوضع الإنساني على ما هو عليه ، وما ظلت  
الإشكالات التي يطرحها هذا الوضع قائمة ، وتناقضاته غير مرفوعة .

والرأي عندنا - إذ نحن أقرب إلى المحافظة في التجديد - أن خير  
ألوان القصة العبثية هو ما كان مفتحا على المستوى الواقعي المحض ،  
وحاملا في تضاعيفه دلالات أخرى رمزية يدركها القارئ بعيد النظر .  
على هذا النحو يتم التوفيق بين متطلبات العقل وحاجات الخيال ،  
ويشقق التوازن بين الطاقة الخلاقية وكوابح المنطق . ومن هنا كان  
انحيازنا لنوع العبثية التي يمثلها أمثال بهاء طاهر واعتراضنا على عبثية  
حافظ وجب ومن جرى همراء . ويبقى - في النهاية - أن الفن مغامرة  
مفتوحة لا تعرف أفقا تنتهي عنده ، وأن التجريب حاجة مشروعة من  
حاجات الفنان الخالق في كل عصر ، ومن ثم كان وجوب الترحيب بكل  
اكتحام فني جديد ، حتى لو أثبتت التجربة بهلوانه ، أو انتهى إلى طريق  
مسلود .

## • هوامش

(١) جان بول سارتر : أدباء معاصرون ، ترجمة جورج طرايشي ، منشورات دار الآداب ،  
بيروت ، فبراير ١٩٦٥ ، ص : ٥٦ .

(٢) د . عبد الطاهر مكنوي ، أمير كاسي : محاولة لقراءة فكره الفلسفي ، دار المعارف  
بمصر ، ١٩٦٤ ، ص : ١٩ .

(٣) د . غورية ميخائيل ، سوري كيركجور في الفلسفة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ ،  
ص : ٧٣ .

(٤) د . نجيب بدي ، يسكالي ، دار المعارف ، ص : ١٩٧ .

(٥) نقه ، ص : ٢٠٧ .

(٦) نقه ، ص : ٢١٠ .

(٧) د . غورية ميخائيل ، سوري كيركجور ، ص : ١٣٧ .

(٨) قواد كامل ، فلاح وجديون ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ص : ٢٨ - ٢٩ .

(٩) غراس كافكا ، القصة ، ترجمة د . مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي للطباعة  
والنشر ، القاهرة ، ص : ١٤ .

(١٠) قراتر كافكا ، أمام القانون ، ترجمة محمد عبد الله الشفيق ، مجلة الأدب (مايو  
١٩٥٩) ص : ٨٧ - ٩٣ .

(١١) القصة الوجودية عند كافكا ، ترجمة أحمد عصام الدين ، مجلة القصة (أبسطر  
١٩٦٥) ، ص : ٨٤ - ٨٩ .

(١٢) د . م . فورستر ، رحلة إلى الهند ، ترجمة د . عز الدين اسماعيل ، مكتبة النهضة  
القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص : ٢١٧ - ٢١٨ ، ٢٢٠ - ٢٢١ .

(١٣) إرنست همنجواي ، حياة فرانيس ماكومير القصيرة المحببة ونقص أخرى ، مجلة  
بجورن ، ١٩٦٦ ، ص : ٦٨ - ٧٢ .

- (٢٩) عارف حسنة - «أدب ملحد» - دلائل و جهات - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) ص ١٢٠
- (٣٠) حب محبوس - حسن الحوت - مكتبة مصر - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٤ - ١
- (٣١) حب محبوس - د. محمد مكتبة مصر القاهرة ١٩٦٣ - ص ٩٣
- (٣٢) غصن - ص ٢١٣
- (٣٣) د. يوسف إدريس - «السكرى الأسود» - مجلة الكتاب (يونيو ١٩٦١) ص ١٨٧
- (٣٤) د. يوسف إدريس - «الغداة» - دار العودة - بيروت - ص ٥٨
- (٣٥) د. يوسف إدريس - «بيت من لحم» - عالم الكتب - ١٩٧١ - ص ٧٢
- (٣٦) حب - ص ١٣
- (٣٧) استحدثت في هذا الجزء الخاص بشفيق مفار غير من ملاحظات لي حول هذا الكتاب سبق نشرها في ثلاثة أعداد من مجلة الكائن الأسبوعية، ١٤ يونيو ١٩٧٤ - ١٣ يوليو ١٩٧٥ - ٢٠ يوليو ١٩٧٥ مع بيانات وتقييمات
- (٣٨) شفيق مفار - أوليا مهنا الطاعوطي - جاليز ٦٨ (أكتوبر ١٩٦٩) ص ٢٤ - ٣١
- (٣٩) شفيق مفار - «أولاد الأعمى» - في كتاب قصص قصيرة المجموعة الثانية - سلسلة كتاب معاصرة، القاهرة - ١٩٦٩ - ص ١٧١ - ١٨٠
- (٤٠) جلال المشوي - «مناجاة على القصة المصرية» - ارجع السابق - ص ٢٢٩
- (٤١) شفيق مفار - «الآن» - مجلة نادي القصة (أبريل ١٩٧٠) ص ٦٩ - ٧٣
- (٤٢) محمد محمود عبد القادر - «دماء جديدة في نادي القصة» - مجلة نادي القصة (يونيو ١٩٧٠) - ص ٧١
- (٤٣) شفيق مفار - «رجل لا يلقى على شيء» - جريدة المساء (٢١ يوليو ١٩٧٠)
- (٤٤) شفيق مفار - «يونان» - مجلة المظلة (مايو ١٩٧١) ص ٨٢ - ٩٣
- (٤٥) شفيق مفار - «لا ينسى سحر من ليرة» - مجلة الزهور (مارس ١٩٧٣) - ص ٢١ - ٢٨

- (٤٦) البير كامي - «مصوره سيدي» - ترجمه عبد الله شفيق - مطبعة الشارون - القاهرة ص ١١٨
- (٤٧) البير كامي - «مقالات ومذكرات مختارة» - الترجمة الإنجليزية لعلب نودي - سلسلة سحر - ١٩٧٩ - ص ١٦٩
- (٤٨) د. عبد الله مكتوب - البير كامي - ص ٧١
- (٤٩) سارر - «أبناء مصر» - ترجمة جورج طرابيشي - ص ١٧٤
- (٥٠) جلال بول سارر - «مصر سارر» - ترجمة د. سهيل إدريس - منشورات دار الآداب - بيروت - سبتمبر ١٩٦٥ - ص ٥ - ٣٣
- (٥١) حب - ص ٧١ - ٩٢
- (٥٢) سارر - «الأيدي النضرة» - ترجمة سهيل إدريس وإميل شويبي - دار العلم للملايين - بيروت - مايو ١٩٥٩ - ص ١٥٧
- (٥٣) سارر - «التيان» - ترجمة د. سهيل إدريس - منشورات دار الآداب - بيروت - يوليو ١٩٦٤ - ص ٣٢ - ١٧٩ - ١٩١
- (٥٤) إبراهيم الحارثي - «إبراهيم الكاتب» - مطبوعات دار الشعب بالقاهرة - ١٩٧٠ - ص ٢٨٤ - ٢٨٥
- (٥٥) أحمد يوسف الحارثي - «نشر القصص» - نشر القديس في مقلته «ملا مقول في أدبنا» - مجلة الكائن (يونيو ١٩٦٥) - ص ٤١ - ٥٢ ويذكر القاري «الراغب في التعرف على المزيد أن يرجع إلى كتاب الشارون «ملا مقول في الأدب المعاصر» - مجلة الدابة للتأليف والنشر - سلسلة ملكية القامية - ١٥ أكتوبر ١٩٦٩
- (٥٦) محمد حافظ وجب - «أصابع الشعر» - مجلة القصة (يونيو ١٩٦٥) - ص ٧٨
- (٥٧) صلاح عبد الصبور - «شجر الليل» - دار الوطن العربي للطباعة والنشر - أبريل ١٩٧٢ - ص ٤٣
- (٥٨) إبراهيم منصور - «اليوم ٢٤ ساعة» - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) - ص ١٢٠
- (٥٩) إبراهيم عبد الغاني - «نهار شامه ونهاليه» - مصر لكتاب الحظوظ - جاليز ٦٨ (أبريل ١٩٦٩) - ص ٩ - ١٥
- (٦٠) بي. طاهر - «الخطوبة» - لمصطفى أنصاري - مطبوعات المطبعة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص ٧

بسم الله الرحمن الرحيم



تأسست باسم محمد إبراهيم ١٩٣٨

# دار نخشة الفن

للطباعة والنشر

محمد ومحمد إبراهيم وشركاهم

## تقدم لقراءها مختارات من فنون المسرح

- في الكتاب المسرحي
- المسرح الحي
- أعداد المسائل
- الرواية الأدبية
- في إسبانيا وسكوف
- مصر حلف الفضل الواحد
- سد المنطق لاسر

## ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباظة

- ترجمة د. تروبي حنة ١٨٠ في
- ترجمة د. داود حلي ٧٥ في
- ترجمة د. زكي الصباوي ١٧٥ في
- ترجمة د. أسعد علم ٧٥ في
- شفيق مصطفى امير ٥٠ في
- ترجمة د. عيسى ٥٠ في
- ترجمة صلاح عبد القصور ٣٥ في

- شفيق من ذهب وخاس ١٢٥ في
- حبوط النساء ١٢٥ في

## ومن مؤلفات الدكتور

محمد عبد

في المسرح المصري المعاصر ٧٥ في

مسرحيات شوقي

(٣ حلق) ١٥٠ في

مسرح بلقيس الحكيم

١٠٠ في

المسرح العالمي

٧٥ في

المسرح البري

٥٠ في

في الأدب والنقد

٥٠ في

الأدب والفن

١٢٥ في

الأدب ومناهجه

٧٥ في

النقد والنقاد والمعاصرون

١٢٥ في

تلفون ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٤٨٣٧  
تلفاكس ٩٢٨١٥  
طريق دار القبة

محل تجاري ١٢٠٤٢٨  
محل صناعي ٢١٨٥  
محل نقلي ٣١

١٨ شارع كامل عدوي بالقاهرة - القاهرة



# القصة القصيرة

في الخليج العربي

والجزيرة العربية

## نشأتها وقضاياها الاجتماعية

٢١  
مناقشة القصة القصيرة :

ليس بالإمكان تحديد وقت مقدم نشأة القصة ككل من الفنون الأدبية في منطقة الخليج والجزيرة العربية أكثر قديما من بداية هذا القرن ، فهذا الفن الأدبي ارتبطت نشأته بعوامل عديدة برزت كميات تطور في مجتمع الخليج بعد الحرب العالمية الأولى ، وتركزت في جوانب بعضها دون غيرها ويمكن إيجاز هذه العوامل فيما يلي :

ازدياد طقات المتعلمين في المجتمعات الخليجية والحجازية ، بسبب قيام المؤسسات التعليمية الأولية (المدارس) في مطلع هذا القرن ، فقد كان التعليم في السابق يعتمد على نظام الكتائب (المطرح) ، ولم يعرف المتعلّم التعليم النظامي إلا من فترة وجيزة ، فعند مراجعة المعلومات التي بين أيدينا عن التعليم في المملكة العربية السعودية نجد أنها معلومات قليلة ، كما أنها تؤكد أن التعليم اتجه انجها دينيا محالفا . وأن المدارس التي أنشأها السلطان قابض وسلطان البنغال حيث الدين ، كانت مدارس لا تعلم سوى العلوم الدينية والشرعية ، فلما دخلت السعودية ضمن الإمبراطورية العثمانية وانضت الأتراك إلى إنشاء المدارس ، حرصوا على أن تكون لغة التدريس بها اللغة التركية ، مما جعل الناصر يلقون على ذلك ، وأن فرس الأتراك من إنشاء هذه المدارس تترك أبناء العرب ، ومعنى ذلك أن الجزيرة العربية ظلت محرومة من التعليم المثل المتعلم إلى أن قامت الدولة السعودية الأولى . التي ظلت هي الأخرى تتبع الطريقة التقليدية في التعليم ، وهي استخدام المدرسين الخصوصيين ، وعقد حلقات العلم في دور الأمراء والوزراء ..

إلى أن دخلت المملكة العربية السعودية إلى العصر الحديث في الدولة الثانية ، حيث أخذ الملك عبد العزيز بن سعود يهي إنشاء المدارس واستخدام المدرسين ، وهي مدارس لم تكن مخصصة للعلوم الدينية وحدها وإنما تجاوزتها إلى العلوم المدنية . ومن أيام هذا العاهل السعودي بدأت الجزيرة العربية تدخل إلى العصر الحديث بالمعنى الصحيح ، ولعل في هذه النشأة ما يفسر ماغلب على أبناء الجزيرة العربية فترة طويلة من معتقدات وتقاليد تبجل وتعظم من شأن المشعوذين وأدعياء الدين ، الذين يدعون قدرتهم على حل المشكلات التي تواجه أبنائها .

نورية الرومي

أما في الكويت فأول مدرسة نظامية أنشئت فيها هي المدرسة «الباركية» عام ١٩١١ - ١٩١٢ م.

وبعدها أنست المدرسة «الأحمدية» عام ١٩٢١<sup>(٦)</sup>. وقد وفرت هاتان المدرستان لأبناء الكويت لأول مرة في تاريخهم أن يتلقوا تعليماً نظامياً، وكان لذلك أثره في نشأة فئة المعلمين الذين أحدثوا حركة تربية وأدبية في الكويت، بفضل حماسهم للعلم من ناحية، وتوافر ظروف الحداثة لتحصيله من ناحية أخرى. وترجع بداية التعليم النظامي في البحرين إلى سنة ١٩١٩، وذلك بتأسيس مدرسة «الحداثة» الخلقية<sup>(٧)</sup>. حيث جاءت هذه المدرسة خطوة معززة لحبل المعلمين، الذين أكملوا تعليمهم في «مدرسة الشيخ أحمد بن مهزب الدبية» التي أسسها عام ١٨٨٧ م. في المنامة<sup>(٨)</sup>. أما في قطر فقد تأخر التعليم النظامي، الذي كان قد انتشر في بلدان منطقة الخليج والجزيرة العربية الأخرى، فمن المعروف أن «أول مدرسة نظامية أنشئت في قطر هي المدرسة التي أنشئت عام ١٩٥١ م، وكانت تضم ٢٤٠ طالباً وبها ستة مدرسين»<sup>(٩)</sup>.

أما نشأة التعليم في دولة الإمارات العربية، فيعود إلى «أول مدرسة أنشئت في إمارة الشارقة» أنشأها علي بن حمود وهو من وجهاء الشارقة، عام ١٩١٦، وجعل منها قسماً داخلياً يتلقى عليه من أصحابه الخاص، ولقد أنجبت المدرسة كثيرين من أهل العلم، وكان من نظامها الذي درجت عليه، أنه عندما ينهي الطالب فيها المرحلة الأولى من دراسته ويرغب في الانتماء إلى خارج الشارقة للاستزادة، يبعثه صاحبها إلى قصر آل ثعلب مريد من العلم على يد قاصبها الشيخ محمد عبد العزيز طامع. ولقد أنهت المدرسة المذكورة أوائها عام ١٩٣٤ م. ولكنها استطاعت أن تخرج شيئاً طامعاً أكفأ في مجال القضاء والتعليم. أما مدرسو تلك المدرسة فكان منهم الشيخ عبد العزيز بن علي الكوي، والشيخ عبد الله بن عبد العزيز السلطان النجدي<sup>(١٠)</sup>.

وكان لهذه البدايات التعليمية نتيجة مهمة، إذ ساعدت على ظهور طبقة من المعلمين الذين سحوا إلى إكمال تعليمهم في مدارس الأقطار العربية، وكتبها الهبة بالمنطقة، فكانت البعثات إلى لبنان والعراق وسوريا، ومصر، وهو ما ترك أكبر الأثر على مستقبل الثقافة في المنطقة، إذ أخذت هذه الفئة تمارس ضرورياً من النشاط الثقافي والفكري الإبداعي، الذي تمثل آنذاك في القصيدة، والمقالة، والقصة، رغم ما كان يتسم به هذا النشاط الأدبي من صالة القيمة الفنية، وقد أتاحت وسائل النشر - الخورة آنذاك من صحف ومجلات - وسيلة لإداعة هذا النشاط الأدبي الجديد.

ولا يمكن تجاهل التأثير الثقافي الذي أوجده وصول الصحف العربية، في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى المنطقة الخليجية مثل: «الأهرام»، «المقتطف»، «وهلال»، «المنار»، «العروة الوثقى»، التي كانت تصل إلى أقطار الخليج العربي، منذ أعتادها الأولى من طريق تجار القلوة البحرينيين القادمين من الهند، وعن طريق بعض المعلمين الأوائل القادمين من الحجاز أو العراق. وقد بدأ بعض المعلمين والمثقفين في هذا المنطقة بمراعاة هذه

الصحف قبل مطلع القرن العشرين، وكانت رسائلهم بمثابة نشاط أدبي وثقافي آخر، تميزت به تلك الفترة التي سبقت عام ١٩٠٠ م، كما أن ما نشره تلك الصحف من فنون الأدب والفكر، في أشكالها المختلفة ومنها القصة، كان يؤثر بهذا القدر أو ذاك، على اتجاهات الكتابة لدى الشباب المتعلم في منطقة الخليج.

ومن العوامل المساعدة أيضاً على النهضة الثقافية، ظهور الصحف والمجلات، خلال الربع الأول من القرن لعمالي ١٩٠٠ - ١٩٢٥ م، بصيغتها المعروفة في المنطقة، وتركزها في الحجاز ثم في الكويت والبحرين في وقت متأخر، وبشكل حديث في الإمارات ومصر.

فالمصاحفة في السعودية - مثلاً - مرت بمرحلتين:

المرحلة الأولى: صحافة ما قبل توحيد البلاد، بقيادة الملك عبد العزيز آل سعود. وقد كانت في الحجاز - قبل غيرها من مناطق البلاد - لأن المناطق الأخرى كالإحساء ومجد وعسير وحائل... بخ كان يسيطر عليها الجهل. أما الحجاز فقد كان له من سميزات مساعده على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى.

وأهم صحف هذه المرحلة: «الحجاز» و«شمس الحقيقة» بمكة، و«الإصلاح الحجازي» و«الرقيب» بمكة، و«البقلة» و«الفلاح» بمكة، و«بريد الحجاز» و«الجنة الزراعية».

أما المرحلة الثانية: فهي المرحلة التي عاشها الصحافة بعد توحيد البلاد، وفي هذه المرحلة بدأت الصحافة في التطور، وقد مرت أيضاً بتجربتين:

الأولى: عهد الصحافة الفردية  
والثانية: عهد صحافة المؤسسات<sup>(١١)</sup>

أما في الكويت، فكانت مجلة «الكويت» مؤسسها عبد العزيز الرشيد والصادرة في عام ١٩٢٨ م، أول مجلة كويتية، وقد كانت تنبع في العراق<sup>(١٢)</sup>، وتلتها مجلة «البهجة» في نهاية عام ١٩٤٦ م، وكان يصدرها أبناء الكويت الذين كانوا يتلقون تعليمهم في مصر<sup>(١٣)</sup>.

وبعد مرور ما يقرب من عشر سنوات من صدور أول مجلة كويتية صدرت في البحرين «جريدة البحرين»؛ وذلك في شهر مارس من عام ١٩٣٩ م. وقد أصدرها عبد الله الزائد، وهو من رواد النهضة الأدبية في البحرين<sup>(١٤)</sup>.

وقد احتضنت «جريدة البحرين» بالعون الأدبية الحديثة كالفن القصصية وغيرها، إذ لم تكن ظروف الصحف السعودية المتقدمة تسمح بشر مثل هذه الفنون، خصوصاً صحف مرحلة ما قبل توحيد البلاد؛ أما مجلة «الكويت»، فلم يشرفها سوى قصة واحدة، وكانت من أوائل القصص الكويتية للشهرة في الصحف والمجلات الكويتية، هذه القصة كتبها الشاعر «حالد الفرج» بعنوان «ميرة»، وقد نشرت في العدد السادس والسابع من السنة، لشهرى جادى الآخر ورجب سنة ١٣٤٩ هـ، المجلد الثاني: ٢٠٨ - ٢١٨. وفي ذلك ما يحالف ماذهب إليه محمد حسن عبد الله، من أن «أول قصة نشرت في الصحافة

الكويتية . وهي أول قصة كويتية أيضا ، حملها العدد الرابع من مجلة البعث - مارس - ١٩٤٧ م . ومعنى بها « بين الماء والسماء » وهي بقلم « ولد عربي » وهو الاسم الفني لخالد خلف .<sup>(١١)</sup>

وحالف أيضا مايفقه عنه إسماعيل همد إسماعيل في كتابه يقول<sup>(١٢)</sup>

« عبد العزيز الرشيد كان أول من سعى لإصدار مجلة كويتية ، وقد أصدرها باسم « الكويت » عام ١٩٢٨ م ، ولو سحبت لنا الفرصة ، وتصعبنا أعداد تلك المجلة لما صادفنا أية قصة ... فكان أن طالعنا البعث في شهر مارس سنة ١٩٤٧ م . فأب قصة كويتية ، وكانت تحت عنوان « بين الماء والسماء » وهي بقلم « ولد عربي » وهو الاسم الفني لخالد خلف . وكذلك عمر محمد مصطفى الطالب<sup>(١٣)</sup> .

وكان سليمان الشطي ، أول من قال بتأخر نشوء القصة إلى الأربعينات ، وذلك في مقدمة مجموعته « الصوت الخافت »<sup>(١٤)</sup> ، فن ثبت كما رأيت أن الكويت عرفت الفن القصصي قبل هذا التاريخ في سنة ١٩٢٨ م ، وهي القصة التي سوليها هنا شيئا من العناية لأهميتها التاريخية .

فقط والإمارات العربية فلم تعرف الصحافة إلا في وقت قريب جدا لغياب العوامل المؤثرة في تطور الحياة الثقافية كالتعليم مثلا . ففقط عرفت الصحافة في أواخر الستينات ، أي في عام ١٩٦٩ م . حيث صدرت أول مجلة قطرية هي « مجلة العروبة » ، التي أصدرها عبد الله حسين صبي ، وكان الطابع الغالب عليها ، أنها مجلة « شيعية » اجتماعية ، أما مجال الأدب فقد كان ضئيلا<sup>(١٥)</sup>

وهذه الصحافة قد كانت وسيلة اتصال ، مارس فيها المتعلمون والمتقنون نشاطهم الثقافي والفكري ، ووجدت فيها فتوهم الأدبية ، ومنها « قصة القصيرة » ، محالا للظهور

وعلى الرغم من أن النشاط الصحفي الزائد في المنطقة كان يعتمد على المقالة المباشرة والقصيدة الشعرية ، في التعبير عن أفكاره ومناهجه ، ويركز على نشر الرسائل ، وسير الأولين . والأشعار كوسائل ثقافية لتحقيق عملية الإصلاح الاجتماعي التي كان يحوضها ، فإنه لم يخل من محاولات أولى ، تكاد تكون مقتصرة على أفراد قلائل ، كانت تحاول إيجاد صيغ أخرى ، للتعبير عن الأفكار مثل : القصة ، والمسرحية ، من خلال الصحف والمجلات الأولى في منطقة الخليج والحريرة العربية

وم تكن تلك الصيغ بأحد مكابها بين صور التعبير في المنطقة . إذ إنها كانت محصورة لدى قلة ، إلا أنها لم تبق على هذا الحال في الربع الثاني من هذا القرن ، ففي الفترة من ١٩٢٥ - ١٩٥٠ ، تطورت بشكل واضح عوامل الثقافة في المنطقة ، وتجدد ذلك في ازدياد مثاث لتعميم ، وظهور الصحافة ، كما رأينا بوسائل النشر مثل وجود المطبعة الأولى في منطقة الخليج ، وهي التي أنشأها عبد الله الزائد ، في البحرين ، عندما أنشأ جريدة البحرين عام ١٩٣٩ م<sup>(١٦)</sup>

واقترنت عوامل التطور الثقافي هذه ، بظهور نشاطات اجتماعية أخرى مثل : قيام النوادي الأدبية ، كالثقافي الأدبي الذي تأسس في

الكويت عام ١٩٢٤ م<sup>(١٧)</sup> ، وبعد فترة قصيرة . تأسس نادي آخر في البحرين بالاسم نفسه . كما تأسست الجمعية الثقافية ، وقد عبر كلا الناديين عن مرحلة ثقافية مشتركة ، تمر بها البحرين والكويت ، حيث ضم كلا الناديين البعثة المتقدمة في البلاد وهما بطور واحد في إنعاش الوضع الثقافي ، ونشر الوعي عن طريق الندوات . وإلقاء الخطب ، واستقبال الأدباء والفكرين الذين يوردون البلاد ونسبهم تفرقة للصحف العربية الصادرة من مصر وبيروت والعراق . الأمر الذي ساعد

على نشر الأفكار اليسارية الرجيحة في بلاد عربية وخاصة مايتصل بالفكر القومي والبرعة الوطنية . ولقد ساهم لاجتماعية التقدمية التي قربت بين كتاب القصة القصيرة وبين المحدثات بوقعية بشكل المجتمع<sup>(١٨)</sup> . مما كان له أثر في سعي المثقفين في تحريك أشكاف أدبية أخرى . إلى حاسر المقالة ، والدراسة . ونشر . فظهر قصاصون كان لهم فصل الريادة في هذا المجال نذكر منهم في السعودية مثلا أحمد السباعي ، وحامد النميري . وحسين عرب . وعبد الله عبد الحجاز

وفي الكويت أمثال : خالد الفرج ، وفهد الدويري . وفاصل خلف . ومحمد الغريبي . وفرحان راشد الفرحان ، وأحمد لعدواني . وعبد العزيز محمود ، وعلى زكريا الأنصاري ، ومحمد الرجيب ، وحامد الفطامي ، وعقوب عبد العزيز ، ومحمد مساعد الصالح ، ويوسف الشامي . وخبيب هاشم . وعبد الوهاب عبد العفوري

وفي البحرين : عبد الله الزائد ، وأحمد كمال . ومودة الزائد . ومحمود يوسف . وعلى صبار . وعبد العزيز بن محمد آل خليفة . وفزاد عبيد ..... وغيرهم .

وبعد مراجعتنا لأبرز أعمال هؤلاء الرواد ، نجد أن محاولاتهم القصصية الرائدة كانت تنبئ الأفكار الإصلاحية ضد وضع اجتماعي عارق في الجهل . ومجتمع تتحكم فيه المفاهيم المتخلفة في العلاقات . وقد تقابلت تقوم على الخرافة الاجتماعية . في جانب تسبب أمراض كثيرة على البنية الاجتماعية . كما أن المحركات يشكّل هدا من هجوم قصة لدى هؤلاء الرواد . فالبهر كان مصدر يرقى بتجميع في منطقة تدرك . وكانت علاقاته مع الإنسان الخليجي علاقة « درمية » بالمعنى الروي . فهو السيد الحار في عصفوانه . وهو السيد خراج أمام بصير سحر الخليجي

ولذلك كان للبحر تأثير كبير على الإنسان ، والأسرة . والعلاقات . والمفاهيم السائدة آنذاك وهذا كان موضوعا فصب رئيس . لدى القصصيين الأوائل حيث نجد أنصاف قصصهم بوجهه ككند ، ولم معقود بين الضبعة وبين الإنسان في خليج

كما أن هذه المحاولات القصصية الأولى . همدت إلى توصيف مدغم اندسة في هذا الفن وإعطاء عطاء ديني للأفكار . وهي تصدي لمساوية الله الاجتماعية

وعلى هذا الأساس . يمكننا أن نحدد أواخر العشرينيات . وبداية الثلاثينيات . « ريع لظهور النتاج القصصي الرائد في منطقة الخليج والحريرة العربية » حيث تمكن القصور على تمادح قصصية واضحة في

سألتها بدي أدباء الكويت ، ونعم ساطعة بناتها الفنى ، إذا طبقا عليها أسس وقواعد النقد الأدبى لهذا الفن في الوقت الحاضر ، ويمكننا الحرم بأن قصة «ميرة» لخالد المرح التي نشرها في مجلة الكويت ، المدير لسادس والسابع سنة ١٣٤٩ هـ ، هي أقدم القصص التي نشرت في منطقة الخليج . ونحتاج القصة إلى وقعة لتبين مدى توافر الخصائص لنبذة والموصوحيه . ستاح القصص ، في هذه المرحلة ، من بدايات لقصة الخبيجة

وقصة «ميرة» ، من حيث الأحداث ، تتناول سلوكا مألوفا في ليات العرب ، لكنه كان سلوكا شائعا لدى الإنسان الخليجي ، متعللا في الإيمان بالغيبيات ، وما ينصل بذلك من ممارسة السحر والإيمان بخوارق التي تأتيها فئة السحرة والمشعوذين ، والأحداث - التي تعرض هذا الخط من انسلوك - أحداث بسيطة ليس فيها شيء من التعقيد ، بحيث يستطيع قارئ القصة أن يكتشف النهاية قبل قراءتها .

ولنوضح ذلك ، ندخل القصة ، بأنها عبارة عن قصة فتاة غير متمعة ، نشأ في بيئة أمية جاهلة ، تؤمن بما يؤمن به الناس في البيئة التي تنمى إليها من خرافات وغيبيات . ترف هذه الفتاة إلى شخص كمي قارس . يدعى «عبد القادر» ، يفوقها بحكم المتهالة بالتجارة الحرة ومعرفة ، مما يترك أثرا على العلاقة القائمة بينها وبين الفتاة تسمى إلى الانجاب حتى تتمكن من إرضاء زوجها والاحتفاظ به إذ تورق الزوج - رغم ثقافته - مشكلة تأخر الإنجاب

وهي أو تسمى هذه الفتاة الجاهلة إلى الاتصال بدنة الأولياء والمشعوذين ، الذين يستلوه ويسعون إلى سلب أموالها ومجوهراتها ، وتقتنها الشبهة «أم صالح» بأن تأخذ معها مجوهراتها ، عند مقابلة الشيخ الأكبر ، حرصا عليها من السرقة أو الصياح ، وفي هذا ما يجعلنا نرفع هبة القصة ، وهي سرقة مجوهرات هذه الزوجة الجاهلة .

ولأحداث - كما هو واضح - بسيطة ساذجة غير معقدة ، ليس فيها قدر من الخبكة الروائية أو التشويق ، وهذا ناتج - كما سوف نرى - من أن الشخصيات نفسها شخصيات مسطحة مسوخة من الواقع ، فضلا عن أنها بسيطة السلوك والتفكير .

وإذا مآركنا سير الأحداث ، وتناولنا الشخصيات ، فإننا نجد أن أبرز شخصيات القصة ثلاثة .

#### الأولى : شخصية الزوجة

وهي شخصية أسرف الكاتب في وصفها بالجهل والساذجة ، وقلة الخبرة ، مما هيأها لكي تقع فريسة سهلة في أيدي أدعياء الدين من المشعوذين ، وهي بالإضافة إلى ذلك جميلة حبالا أحادا ، يساهم في بقاء زوجها إلى جانبها فترة طويلة من الزمن ، رغم عدم إنجابها للأطفال

وهذه الشخصية التي وصفها الكاتب ، على الرغم من المأساة التي حلت بها ، شخصية لا تشرعها بأي نوع من التعاطف ، لأنها مشوثة مستوية تنمة عن المصير الذي آلت إليه ، أو الكارثة التي حلت بها .

هي أولا - قد وثقت في الغيبيات ، واتخذت بكلام الشيعة وأم صالح ، وهي لم تستعد من خيرة زوجها ، الذي كثيرا ما كان يناقشها ، ويوضح لها رأى الطب في مثل هذه المسائل ، وإن كان سلوكه معها أيضا سوف يساهم في صنع مأساها

وثانيا - ظلت أن جهال المرأة ، وحده ، يكفي لإقامة رابطة وثيقة بينها وبين زوجها ، ولم تنب أن هذا الجاهل يستحيل مع الزمن إلى شيء عادي عندما يعتقد الزوج فيها الأمومة

وقد بدت هذه المرأة في صورة مسرفة في المداخلة ، حينما قسب ن تخرج ليلا مع الشبهة «أم صالح» ، إلى جهة مجهولة ، مع أنها تعيش في بيئة لها تقادها التي تحول بينها وبين أن تخرج في الليل ، وبغير إذن من زوجها !

كل هذه الصفات المتمثلة في الجهل والغرور بالجهل ، والإيمان بالغيبيات ، وسهولة الانخداع بأقوال الآخرين ، قد جعلها من هذه الشخصية . شخصية تستحق المصير الذي آلت إليه دون أن تترك في هوسا أي نوع من التعاطف في مأساها

#### أما الشخصية الثانية . فهي شخصية الزوج

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول تقديمه في صورة مدافعة بصوره زوجته في تفكيره وسلوكه فإنه قد جعل منه أيضا شخصا سيئا . حيث جعله يفهم أن العلاقة بين الزوج والزوجة هي علاقة تملك واستبداد ، أو علاقة مصلحة أكثرها علاقة حب ومشاعر إنسانية ، فمن الرغم من ثقافته وتجربته ، واختلاطه ببيئات مختلفة ، فإنه أخذ يتبرم بزوجته متفيا اللوم عليها بسبب عدم الإنجاب ، موها إياها أنها المشوثة عن هذا العقم .

وهذه الأتانية في نظره إلى امرأته ونفسه في تمييزها بعقمها ، قد تسببت في مأساة هذه المرأة . بمعنى أنه سلبها عفتها مادفعها إلى أن تلتمس أي طريق يحقق لها الإنجاب ، فهو يشارك مع امرأته في صنع المصير الذي آلت إليه ، وكان من الممكن أن يشعرها بشيء من الأمان حتى يفتح أمامها طريق الأمل في الإنجاب ، ولكن أنانيته غيب عقله وثقافته

#### والشخصية الثالثة : شخصية الشبهة «أم صالح»

وليس لها في القصة دور مادي ملموس ، سوى أنها قادت لزوجها إلى مصيرها المضموم . وسهلت عملية سلب أموالها حين أقمتها بوضع مجوهراتها في صندوق ، وحمله معها خوفا عليه من الصياح

أما لغة القصة ، فهي لغة يخلب عليها الجاز ، إذ إننا نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على وسائل البلاغة المعروفة في وصف الأحداث وكان من الممكن أن يكتب بالأحداث نفسها ، ولكنه همد إلى المبالغة باستخدام اللغة المجازية ، وهذا شيء طبيعي «فخالد الفرج» أولا وقبل كل شيء شاعر ، ولا بد أن يتسرب معجونه اللغوي إلى لغته القصصية .

ولاحتاج إلى كد الدهن في معرفة القصة التي يعالجها الكاتب ، فهو - كما قلنا أحداث القصة وسأيتها - بقش العادات الغالبة على ليات العربية عامة ، ويته الخليج والحريرة العربية خاصة ، في الإيمان

«العبيات» ، واللجوء إلى الأولياء والمشعورين لتحقيق ما يصحرون عن تحقيقه في حياتهم العادية ، وهو اتجاه كان يجاريه خالد الفرج في قصائده التي كان يقودها في مديح السعوديين ، إذ إنه كان يؤمن بأن مأساة العالم العربي تكمن في تحلله الثقافي ، وإيمانه بالعبيات والشعرة

وفي قصيدته «الترب والشرق» صورة لهذا الموقف ، يختار منها أبياتاً يقول فيها (٢٠) :

العرب قد شدد في هجمته  
والشرق لاه بعد في غفلته  
وكسلاً جسد بأعماله  
يستسلم الشرق إلى راحتته  
فبجمع الغنى وحداثة  
والشرق مقسوم على وحدته  
وداك يسرى العلم في محله  
وذا يهبط الوقت في نظره  
والشرق ربح الشرق من جهله  
وهي به الإحساس من علمه  
بمبطل النفس بأجداده  
وبالنبيات الهدى من دولته  
وإن دعاه الحرب في بئسه  
لللقها الخفرج من أزمنته  
بكيف الأقدار بسماحه  
بحلم بالآمال في زلفه  
كأكل الأفيون يسرى به  
الهم ويستسلم في لذته

#### ولكن هل حقق المؤلف هذا الهدف ؟

قد يبدو أنه فعل ذلك ، فقد باءت محاولات الروحة «ميرة» جميعاً بالفشل ، واتضح أنها قد أخطأت عندما وثقت بالشيجة «أم صالح» ، ولكن نهاية بقصة قد تحولت إلى مأساة حقيقية ، إذ إن هذه الزوجة قد قتلت نفسها عرقاً ، حينما اكتشفت الخديعة التي وقعت فيها ، وحشيت العودة إلى بيتها مرة أخرى ، بعد قضاء الليل بعيداً عن بيتها وخروجها على تقاليدنا .

ومعنى ذلك أنها شخصية سلبية منذ البداية ، فلم يكن لها دور في اختيار زوجها ، الذي فرضه عليها أهل من صهرها

كما أنها كانت طوال أحداث القصة ، غير قادرة على المواجهة وتمثلت السلبية في أقصى حالاتها عندما لم تجد في نفسها الجرأة للعودة إلى بيتها ، والاستفادة من الدرس الذي وعته ، فهل تصلح مثل هذه الشخصية لأن تكون نموذجاً يحتذى به ؟ على العكس ، إذ سببها للموت في آخر القصة كان بسبب حرقها من المتنايد . ومعنى ذلك أن هذه مأساة يمكن أن تبعث على المحافظة على التقاليد التي يحاربها المؤلف أكثر مما يدعو إلى مبدعها

والقصة . في هذا الشكل وبهذه النهاية ، تعكس الاتجاه الواسع المنشأ ، الذي يؤمن بأن الإنسان مصيراً محسوماً ، تقوده إليه أهله وأنه لا مهرب له من هذا المصير ، فالفتاة مجهدتها وسداحتها ، وتمسكها بالتقاليد والعادات قد قادت صها إلى الدمار ، وكان من الممكن أن تكون خلاف ذلك ، بحيث تستوعب الدرس الذي حدث لها لتكون نموذجاً إيجابياً يبدد تقاليدنا السالبة ، ويتمرد على واقعنا القديم .

ومن الغريب أن مراجعة ما كتبه سليمان الشعلبي (٢١) ، وإبراهيم عبد الله غلوم (٢٢) وغيرهما عن هذه القصة ، تؤكد لنا إيجابها على فكرة التقاليد وحدها . دون التعاذ إلى طريقة المؤلف . وبناء الشخصيات وما وقع فيه من عطفاً في ذلك ، لأن شخصية «ميرة» وهي بقصة القصة . شخصية سلبية جعل منها مجرد وسيلة . لشخص التقاليد المسيطرة على هذه البيئة . وجعل مصيرها في النهاية مجرد نتيجة لسلوكها ، مع أن المفروض في مثل هذه الحالات ، أن يتجاوز القصاص لتسجيل الواقع إلى معالجته . بأن يطور هذه الشخصية أو يعيد بناءها ليجعل منها شخصية إيجابية ، تتمرد على الواقع بنية تغييره . وبذلك تصبح «ميرة» ، في هذا التمرد ، لو كان قد حدث ذلك ، نموذجاً لأمثالها من الفتيات .

ومن ناحية أخرى . يربط إبراهيم غلوم بين هذه القصة . وقصة «رب» محمد حسين هيكل . فيجعل من «ميرة» وحروفاً الاجتماعية . ونحسبها «حصارى» والفقار . صورة «رب» التي كانت نتيجة لعروف الفقر والتخلف التي كانت تحيط ببيتها . ولكن هشامة . في دنياها لا تبرز ، تأثر خالد الفرج في قصته بقصة «رب» هيكل . إذ كلاهما ناعاج قصة تحذف عن القصة لأخرى . وإن كان ذلك لا يمنع من أن يكون خالد الفرج . قد تأثر ببعض القصص العربية السابقة . ولكنه التأثر العادي الذي يحدث لكل الكتاب . ومن هشامة بين ظروف المحتضات العربية المهتمة . هو الذي جعل الكاتبين يتقبلوا في الخصائص العامة لطلقي قصصهم

وأخيراً . فإن هذه النشأة الخاصة للقصة القصيرة في منطقة الخليج والحريرة العربية ، التي تتحلل في أنها حديثة العهد . بالقياس إلى نشأتها في البلدان العربية الأخرى ، وارتباطها بشأة المدرسة والصحيفة والسطعة في هذه البلدان ، قد جعل القصة القصيرة تتميز بعلامات وخصائص معينة في تواجها الشكلية والموضوعية والسمية . نوجدها في ملاحظات الآتية .

فن حيث الشكل ، اتجهت القصة الخليجية في مرحلتها الأولى . إلى السرد الذي يدل على عدم معرفة دقيقة بفن كتابة القصة . وليل إلى الأسلوب الخطائي الوعظي (٢٣) . كما أن لغتها ركبة في أغلب نصوص التي وصلت إلينا . على قلة الإنتاج القصصى المسبوق بفترة مأساة هذه

أما من حيث الموضوع . فقد فركرت العامة من كتابة القصة في الوعظ الديني ، والإصلاح الاجتماعي والإرشاد والتحريم ، ويعود ذلك إلى أن الدعوة الوهابية كانت تسمى ، منذ ظهورها ، إلى التخلص من جمع ، في الخليج والحريرة العربية ، من المعتقادات ، وبعادات .



أبني تتعارض مع الأصول الدينية في صورتها الصحيحة<sup>(٢١)</sup>

كما أن المجتمع في هذه المنطقة كان مبالغاً في التمسك بأنواع من التقاليد والقيم الاجتماعية المخلفة كالإيمان بأدعياء الدين والمشعوذين ، وهدراهم على عبيد الإنسان من أمراضه الجنسية ، ومشاكلة الاجتماعية ، عن طريق تقديم الدور والهدايا إلى «الصالحين»

كما كان يعاني من صراعات طبقية وعشائرية ، تركت كثيراً من الآثار على حياة الناس وعلاقاتهم .

وقد انجذبت القصة القصيرة ، من الناحية الفنية ، إلى إثارة التعبير الداني «الوجداني» على غيره من وسائل التعبير الأخرى ، ومزجه بواقعية التشاغل ، ولعل الكتاب قد تأثروا في ذلك ، ببعض المبادئ المبكرة في الأقطار العربية الأخرى ، ومن أهمها كتابات مصطفى لطفى المنفلوطي ، في كتابه : «المبرات» ، و«الطرائف» ، على وجه الخصوص .

ولم يكن من الممكن للقصة القصيرة ، أن تأخذ غير هذا الاتجاه بسبب غياب النقد الأدبي عن هذه البيئة<sup>(٢٢)</sup> ، وبمعداتها من معرفة الآداب الأوروبية المترجمة ، واتصالها المستمر بالأدب العربي القديم في الشعر بصفة خاصة ، مما حال بين كتابة القصة فيها والتجارب القصصية المتطورة ، التي يمكن أن تهدي إلى النموذج الجديد لكتابة القصة القصيرة ، وهو ما سلاحظ أثره في المرحلة الثانية ، مرحلة تطور فن لقصة في هذه المنطقة ، التي أعقبت اتصال هذه البيئة بالبيئات الأخرى الخارجية

ثم ذهب إليه إبراهيم غلوم ، من تصنيف القصة الخليجية في هذه المرحلة ، على أساس المذهب الرومانسي ، وتعليله لهذا الاتجاه ، بأنه أثر للصراع السياسي والطبق ، الذي يقوم في هذه البيئة بين الأغنياء والفقراء من ناحية ، أو بين الحاكمين والمحكومين من ناحية أخرى<sup>(٢٣)</sup> ، فهو تصنيف يتجاوز الواقع الأدبي في البيئات العربية تجاوزاً واضحاً ، لأنه من الصعب التمييز بين المذاهب الأدبية ، في النتاج الأدبي في هذه المنطقة . سبب بسيط هو أن هذه الاتجاهات تتداخل فيما بينها في العمل الواحد تداخلاً واضحاً ، وذلك لأنها على غير ما يذهب إليه ثمة تأثيرات أكثر منها انعكاسات واقعية ، ولعل أوضح الأدلة على ما نقول ما أثّرنا به في تحييننا لقصة «ميرة» ، لخالد الفرج ، التي نخرج فيها النظرة الواقعية لتشائمة ، بالمشاعر الواحدانية امتزاجاً واضحاً ، ولو كان الكاتب يكتب من منظور روماني لفصرها على هذا الاتجاه

٢٧

## تطور القصة القصيرة .

حين نتبع هذا النتاج الأدبي ، في منطقة الخليج العربي والحزيرة العربية ، نجد أنه في تطور هنيئ وكثير مستمر ، فالهبة الثقافية التي أعقبت الحرب العالمية الثالثة - ١٩٤٥ - ١٩٨٠ م ، على إثر اكتشاف البترول في هذه المنطقة ، مهدت لتحول أبناء المنطقة من بحار وبواعدة وعوامير ، إلى العمل في الشركات والمؤسسات والوزارات ، كما تعبرت

مصادر الدخل القومي على إثر ذلك ، وبعد أن كان العوص في الحر لاستخراج اللؤلؤ ، وتسويقه في شرق آسيا ، مصدراً رئيساً لدخل الفرد ، أصبحت عائدات النفط تعود على أبناء المنطقة بأموال ارتفعت بدخل الفرد ارتفاعاً كبيراً<sup>(٢٤)</sup> ، وترتب على ذلك ، تغير نظام المجتمع السائد قبل البترول ، عززت طبقات اجتماعية جديدة ، وانقسم المجتمع إلى جيلين متصارعين ، جيل الآباء والأجداد المتمسك بتقاليد الاجتماعية ، وجيل الأبناء والأحفاد المتعلم ، والمنفتح على البيئات الأكثر تطوراً ، الراضين لكل ما هو قديم<sup>(٢٥)</sup> ، وهذا ما انعكس لنا القصة القصيرة بوصفها في مرحلتها الثانية ، حين أصبحت في أدبيات متميزاً ، احتل مكانته في وسائل الثقافة والنشر ، كما أن العوامل ذاتها التي تحدثنا عنها تطورت ، وأصبحت قادرة على لمص بعمية شأنا القصة الخليجية نحو التطور ، فبعد أن كانت مجرد سرد للأحداث ورصد لواقع ، بأسلوب يقلب عليه الميل إلى الوعظ الديني ، وبعد أن كانت محدودة الأفق في موضوعاتها ، صارت في هذه الفترة أقرب ما تكون إلى الفن القصصي في صورته الحديثة ، حيث حققت كثيراً من مقومات القصة من الناحيتين الفنية والتكنيكية ، وذلك نتيجة لارتفاع المستوى الثقافي لكتاب القصة من ناحية ، وتطور المجتمع الخليجي ، وظهور مشكلات أخرى أكثر حدة وإلحاحاً على المثقفين ، فتسكنت القصة بذلك من مواجهة المشكلات الاجتماعية ، مواجهة أكثر عمقا ووعياً بمجده في قصص المرحلة الأولى

ومع أن القصة في المرحلة الثانية قد تخلصت من مشكلات الماضي التي لم تعد موجودة في المجتمع الجديد ، نتيجة للتغيرات التي حدثت في هذه الفترة ، نجد أنها قد انشغلت من هذا الماضي ، وسيلة تستعين بها على مناقشة مشكلات الحاضر .

ومن هنا نستطيع أن نسر ظهور كثير من أشكال الحياة القديمة في قصص المرحلة الثانية ، «فالتوخدة» (مائل السيف) ، «والهام» (مضى السيف) ، و«العواص» (عامل السيف) ، و«في شخصيات العوص»<sup>(٢٦)</sup> ، مع أنها شخصيات تنتمي إلى الماضي ، ولم يعد لها وجود في واقع منطقة الخليج في هذه الأيام إلا أنها كثيرة لورود في قصص هذه المرحلة ، مثلها مثل البحر بعلاقاته مع الإنسان الخليجي القديم . وورودها في هذه القصص ليس أكثر من وسيلة رمزية يستعين بها القصاص على إدانة الواقع الجديد .

واستغلال شخصيات الماضي الخليجي وأحداثه - على هذا النحو - ، جعل من القصص الخليجية في المرحلة الثانية ، قصص متميزاً عن غيره من القصص العربي في البيئات الأخرى ، لسبب بسيط هو أن مجتمع (العوص) ، وعلاقة الخليجين بالبحر تشكل ظروفاً معينة خاصة بهذه البيئة ، لانكاد نجد ما يماثلها في البيئات الأخرى .

وهكذا يقوم اتصال وثيق بين الماضي والحاضر في القصة الخليجية لغاية فنية ، مما يجعل من القصة الخليجية - بجانب معالجتها لمشكلات الواقع - سجلاً تاريخياً للماضي بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية

وبلاحظ ، من الناحية الموضوعية، أن قصص المرحلة الأولى كانت نضجت عن مناقشة بعض القضايا الاجتماعية ، وتشمل بقضايا أخرى ، تخرجاً وحفاظاً على كيان الأسرة الخليجية ، فلا تناقض ما قد يعتبر إساءة إليها من وجهة النظر الدينية ، بينما نجد القصة الحديثة، تفرص على عدم التفرقة بين القضايا الاجتماعية بصرف النظر عن طبيعة هذه القضايا ، فتناولت مشكلات أحياء الزوجية والواحدية . وحاولت تحليل الأسس الدعوية إليها

وكتاب القصة - في هذه الفترة - على عكس كتاب الفترة السابقة ، قد وجدوا في وسائل النشر المختلفة ، ما يساعدهم على انتشار أعمالهم التي أقبل القراء على قرائتها ، بوصفها فناً له أهميته واحترامه ، ويستوعب مشاكل يبتهم وحياتهم .

وهؤلاء الكتاب من الكثرة بحيث يصعب علينا حصرهم جميعاً في هذه الدراسة ، وإن كنا نذكر من بينهم هذه الطائفة من القصاصين الذين ذاعت شهرتهم في منطقة الخليج . وهم صفوان :

صنف كان يمارس كتابة القصة في المرحلة الأولى ، ولم يقطع عنها في المرحلة الثانية ، وصنف ، ليس له تاريخ قصص قبل المرحلة الحالية ، وهؤلاء ، وأولئك ، قصص كثيرة منشورة في المجلات ، والصحف ، ومطبوعة في مجموعات قصصية عديدة ، تتوخى بين القصة القصيرة والرواية الطويلة ، نذكر منهم في السعودية : محمد بن أحمد النخيلة في مجموعته القصصية للنساء «لغات من الواقع» ، وسعد البواردي صاحب المجموعة القصصية «شيخ من فلسطين» ، وغالب أبي الفرج في مجموعته «من بلاد» ، و«ذكريات لاني» ، وصحيرة بنت الجزيرة في مجموعتها «نمضي الأيام» ، ومحمد عبد المجاني في مجموعته «البد السلي» وعبد الله سعيد جمعان ، في مجموعته «بنت الوادي» و«جل على الرصيف» ، وسليمان الجهاد في مجموعته «رسالة من امرأة تموت» ، وامرأة صبر تكبري» ، وأمين الروعي في مجموعته «الحبنة» ، وعبد الله الجعري في مجموعته «الظلم» و«حياة ضائعة» ، وإبراهيم الناصر في مجموعته الثلاث «ثقب في رداء الليل» و«أرض بلا مطر» و«أنهات والصال» ، ومحمد عيسى المشهدي في مجموعته «الحب لا يكتفى» ، وجار الله الحميد في مجموعته «أحزان حشبة بركة» . وفي البحرين أمثال : خلف أحمد خلف في مجموعته «الحلم وجوه أخرى» ، وأمين صالح وله مجموعتان : الأولى «هنا الورد» .. هنا رقص» ، والثانية «القراشات» ، ومحمد المنجد وله ثلاث مجموعات الأولى : «مقطع من سيفونية» ، والثانية «الرحيل إلى مدن الفرح» ، والثالثة - بالاشتراك - وهي «سيرة الجوع والصمت» التي كتبت بأقلام مجموعة من الكتاب البحرينيين ، وعلى سيار في مجموعته «السيد» ، ومحمد عبد الملك وله مجموعتان : الأولى «صوت صاحب العربة» ، والثانية «ثغوب في رلة المدينة» ، وعبد الله علي حليمة في مجموعته «لحن الشتاء» وعبد القادر عقيل في مجموعته «استغاثات في العالم الوحشي» ، كما نجد غيرهم من مثل : محمد مصطفى خميس ، وأحمد جميري ، وخليفة الخليفة ، وفورية رشيد ، ومنيرة القاهل .

وفي قطر أمثال : خليل إبراهيم الفرج ، وله مجموعتان : الأولى «الساعة والنخلة» ، والثانية «النساء والحب» ومحمد حميد الصويغ في مجموعته : «نناد» و«للحقوق» ، وكلم جبر في مجموعتها «أنت وغاية الصمت والتزدد» ، وفي الإمارات أمثال : علي عبد الحمير الشهران في مجموعة قصصية بعنوان «الشفاء» .

وفي الكويت : سليمان الخليلي في مجموعته «هدامة» ، وداد مجموعة الثانية ، وسليمان الشطي في مجموعته «الصوت الخافت» ، وإسماعيل فهد إسماعيل في مجموعته «البقة الداكنة» و«الأقصص واللمعة المشتركة» ، وهداية سلطان السالم في مجموعتها «خريف بلا مطر» ، وليلي العثمان ولها ثلاث مجموعات : الأولى «امرأة في إدم» ، والثانية «الرحيل» ، والثالثة «في الليل تأتي العيون» و«فرحان راشد الفرحان في مجموعته «سحريات القلعة» ، كما نجد محمد الفاي ، وحسين بطوب العل ، ومحمد العجمي ، وطالب الرفاعي ، ونوري الولل ، وليلي محمد صالح ، وفاطمة حسين ، وسليمان الفليح .

أخيراً ، نلاحظ أن هذا النتاج القصصى ينتمى إلى بيئات شعبية معينة ، حققت تطوراً اجتماعياً واتصالاً ثقافياً ، ساهم في نشأة نقلة حضارية ، أكثر مما حدثت في البيئات الأخرى ، التي لا تزال تمارس حياة أقرب ما تكون إلى حياة منطقة الخليج والجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط ، والاتصال بالعالم الخارجى اتصالاً مكثفاً . ومن هذا البيئات ، عمان وقطر والإمارات العربية ، ظم نشأة القصة في بعضها أصلاً . وتغل قلة ملحوظة في بعضها الآخر ، مما يؤكد ما قلناه من أن نشأة القصة في شكلها القى الحديث لم تتحقق في منطقة الخليج والجزيرة العربية إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي الفترة التي اكتشف فيها النفط ، وتوثقت فيها صلات الخليجيين بالعالم الخارجى من حولهم ، مما كانت ثمرته هذه النهضة الثقافية والاجتماعية والسياسية

### القضايا الاجتماعية في القصة القصيرة

إذا استبعدنا المحاولات القصصية في المنطقة ، التي كانت تتجه نحو تناول أزمة الإنسان في ظروف البيئة الاستعمارية ، وتصوير موقفه - بهذا الشكل أو ذاك - ضد الواقع السياسى أو معه ، أو تلك الموضوعات التي كانت تتناول القضايا القومية ، ومنها قضية فلسطين مثل قصة «ثلاثة على الطريق» ، لمحمد مصطفى خميس من مجموعة «سيرة الجوع والصمت» (٣٠) ، ونحكي عن عملية طيانية في الأرض المحتلة ، يقوم بها ثلاثة مناضلين فلسطينيين ، وقصة «بيت في الذكرة» (٣١) ، لليلي العثمان ، والقصة تحكى حياة عائلة فلسطينية تلجأ بالعودة إلى وطنها ، وقصة «القميص الشهيد» (٣٢) لعبد الله سعيد جمعان . وغيرها من القصص

إذا استبعدنا ذلك في معنا هذا ، ونسبنا الطريق لتعدد القضايا الاجتماعية للقصة الخليجية ، ليسنى لنا تشخيص المشكلات ، أو القضايا التي تناولتها ، وكيفية معالجتها ، والأفكار التي طرحتها ، لأنكنا حصر موضوعنا تحت العنوان الذي يحمله .

وبلاحظ في مرحلة البدايات ، أن هذا الفن القصصي ، قد حصر نفسه في معالجة القضايا الاجتماعية ، التي توعت بتوع الحياة الخليجية في هذه الفترة أو تلك بحيث نستطيع تلخيص هذه الموضوعات فيما يلي :-

مشكلات البحر كموضوع حيائي يقوم عليه المجتمع الخليجي وقد جسدتها مجموعة من القصص في المرحلتين : النشأة والتطور ، منها على سبيل المثال

قصة « النوحدة أحمد » لعيسى راشد الخليفة ، و« البقعة الداكنة » لإسماعيل مهدي إسماعيل من مجموعة « الأناصير واللمة المشتركة » ، وقصة « الأسئلة المغلفة » لسليمان الخليفي من مجموعته « هدامة » ، وقصة « الدخ » لسليمان الشطي من مجموعته « الصوت الخافت » ، وقصة « العاطفة » لخليل الخريج من مجموعته « النساء والحب »

كما حصرت قصاها وموضوعاتها في المشكلات الاجتماعية لصغيرة ، التي تبرزها الأسر الفقيرة من سوء أحوالها ، وتختلف مواقعها ومعالجتها في الحياة العامة ، لهذا يبرز أبطالها في وضع متدن تلمح لشكوى والمرارة .

ولكن هذه القصص تجاوزت - في بعض نماذجها - هذه مشكلات الصغيرة ، إلى مشاكل الإنسان وسلوكه الاجتماعي ، وإصلاح معاصيه بوصفه بنة في مجتمع عام يواجه تقاليد المتوارثة ، يسمى أن يختار هو ، مثلاً ، زوجته بنفسه لا من رغبة الآخرين ، كما يسمي عليه أن يدرك خطورة مانعته سيطرة الطوائف على عقله وأثرها في حياته ، وأن يؤمن بحرية المرأة فيما يتصل بحياتها ومستقبلها ، خاصة في موضوع رواجها ، فليس المرأة شيئاً يباع ويشترى

وعاشت هذه القصص ، بالإضافة إلى ذلك ، قضايا وموضوعات الأسرة ، وتصدت لبنائها القائم على مفاهيم مستمدة من سلطة المال ولقيلة والعشائرية ، وحاربت ، أو سخرت ، من العديد من التقاليد الموروثة التي تثبت به الآباء بترمت شديد

كما توجهت اجتماعياً مجتمع ما قبل النفط ، ومجتمع ماعده ، وكيف نسبت هذه النقطة في انفصال اجتماعي ، وأحدثت (هوة) عند جبل مبعده النفط إلى مثلاً بتصرفات اجتماعية منهورة ، ومناخية - في أكثر الأحيان - للقيم الدينية والخلقية الثابتة والمتوارثة ، فتحول (النوحدة) الذي كان يمثل أقدار السطاء من البحارة إلى تاجر كبير ارتبطت مصالحه واستثماراته الاقتصادية ، بمؤسسات رأسمالية في شكل شركات ومناحر أصبحت سيطرتها على طبقات المجتمع الأخرى ، بطريقة لا تختلف عن طريقته في التحكم في مجارته في الماضي ، يحركها السعي إلى التواء الماحش على حساب العامل الفقير<sup>(٣٣)</sup>

هذه القضايا الرئيسية ، قضايا المال والتقاليد والتطور السريع ، في القصة الخليجية ، أنتجت قائحة كبيرة من المشكلات الاجتماعية المشتركة بين مجتمعات عربية محاورة ، خاصة بينات بعضها

وبما أن المشكلات لا يمكن حصرها لتوعها وكثرتها ، فإننا نستطيع تحديد معالم المشكلات الخاصة في القصة الخليجية ، إذا حددنا أهم

المحاور الأساسية التي كانت تدور حولها أجواء القصة الخليجية وهي :

### (١) البحر في القصة الخليجية .-

أ - البحر قوة هائلة ، فقد كان مصدر رزق يتحدها الإنسان الخليجي ، يكسر أو يتصر عليه ، وهو الصديق ، وهو الخصم لأول لإنسان بفقر بكل شيء عنده ، وهو الذي يقف فتتجسس الأحوال وهو الذي يحطم فتهد الأسرة وتصبح أمانها هو السيد الكبير ، وهو القوة الخفية السحرية التي توجل للمراعيه والطموحات بانتظار مايجود به ، هذه الصلة بين البحر وحياة المجتمع جعلت المشكلات الاجتماعية الناشئة عنه مدار بحث لدى أبطال القصة الخليجية ، وبالأخص في مجموعة « هدامة » لسليمان الخليفي ، ومجموعة « السيد » لعل سيدر وغيرها .

ب - صيد البحر ، كوسيلة إنتاج تتحكم في إدارتها فئة قبيضة استطاعت ، بحكم الإرث الاقتصادي والقبلي أن تمسك مفاتيح الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، وتتقاسم أدوارها في استغلال الطبقة الفقيرة التي تبيع جهودها ، وهي التي تكسح في البحر

فالوحدة واحد من أبطال القصة الخليجية البارزين ، يقابله جميع عيال العوص في مختلف أدوارهم على السبيل . مثل قصة « النوحدة أحمد » لعيسى راشد الخليفة وقصة « البقعة الداكنة » لإسماعيل مهدي إسماعيل من مجموعته « البقعة الداكنة » وقصة « الأسئلة المغلفة » لسليمان الخليفي من مجموعته « هدامة » ، وقصة « صناديق » من مجموعة « المجموعة الثانية » ، وقصة « المعركة » لعل سيدر من مجموعته « السيد » ، وقصة « حجرة بدون قاع » من مجموعته « الشتاء » ، وكذلك قصته « وداعاً يا أحيالي » التي يصور فيها معاناة البحار وسلطة الوحدة.

### (٢) الأسرة في القصة الخليجية :

#### أ - السلطة في الأسرة :-

تناولت القصة القصيرة سلطات مختلفة في الأسرة ، منها : سلطة الأب ، التسلط صاحب الرأي الأول والمتنفذ في وسائل البيت ، وعلاقاته ، واقتصادياته ، وزواج الأبناء ، وإرث الاجتماعي والاقتصادي . وبعد أن القصة طالبت بتجفيف هذه السلطة ، كما طالبت بالتححر من هذه السلطة ، وعرض آراء أخرى إلى جانب رأي الأب

والسلطة الثانية في القصة ، هي « سلطة الأخ الأكبر » ، وهي - بدورها - مستمدة من سلطات عدة ، منها سلطة الأب ، وسلطة الإرث الاجتماعي ، وسلطة القبيلة في الأسرة كمصدر أركظم اجتماعي ، فالقصة القصيرة عرضت لهذه السلطة وحالت بتراجعها مع .

كما عرضت القصة القصيرة لسلطة « روح الأم » . موصحة في الوقت نفسه مساوئ تعدد الزوجات اجتماعياً ، ونجد أنها قد تنصر للأطمان اليتامى الذين يواجهون مثل هذه السلطة

وتلفتت لأمي هذه الكلمة ونحوها في مها إلى عرودة معنة ... .. وأنا أنتظر اللحظة الراهية التي أوجه فيها إلى عروس بنت الأكاير. ووسط الزغاريد والأصواء ودق الطبول حيء به إلى ، ولم يعنى في تلك اللحظة أن ألمح للعيون الماكرة وهي تنصع في رثاء وإشفاق ، كما لو كانت تتطلع إلى جندي بجوص معركة حاسرة

ولم أشأ أن أكون صعبة سهلة ، فقد انصهر في نفسي بعدها إحساس عاصف بأنني كنت ضحية مؤامرة خبيثة اشتركت في وضعها أمي وأميها ، والظروف التي خلقتني فقيرا وخلفتها ذات نعمة وحاء ، وكبر الإحساس في نفسي ذات يوم ، كبر لدرجة أنني بت لأتبر فقط من الهدع الذي يصمم وإياها ولكن من البيت كله ..... وما كان هناك أمامي غير طريق واحد ... طريق الطلاق ... أطلت على أمي الحرب ، وشتت على أمها هجوما ساحقا من الكلام البذيء الساخر ، وشعرت أن كل الجليات قد فتحت على مبراتها ، ولم أستطع أن أوجه المعركة فقد كان ميزان القوى غير متكافئ ، وهربت من الميدان ، تركت البيت لهم ، وزلت إلى الشارع أضرب فيه ، إنها أول مرة أخرج في بيت من البيت وأنا أهتم أن لأعود ، واحتواني الشارع الكبير .....<sup>(٣٧)</sup>

وقصة خليل الفزيع والهدوء الصاحب تمل نمرد الابن على والده واستغلاله في منزل متعدد بعيدا عن منزل الأسرة رغم استنكار الجميع<sup>(٣٨)</sup> ، كما تمل موقف والده الذي دفع مديدا للسعادة إليه وهو يذكره بحقوقه القديم<sup>(٣٩)</sup>

وكذلك قصته «الزوجة الثابة» من نفس المجموعة ، أما في قصته «الفضل الدريج» فتجد سلطة الأخ الكبير

كما نجد نماذج مختلفة مثل هذه السطيات ، نجدها عند بني العثمان في مجموعتها «المرأة في إناء» ، ونجدها عند محمد عيسى المشهدي في مجموعته «الحب لا يكي» ، وبالذات قصته «الأخت الوسطى» ، كما نجدها عند كلثم جبر في قصتها «رهرة الربيع» ، من مجموعتها «بنت وعابة الصمت والتردد» ، والتي تجد فيها خواطر أب فقد سلطته في البيت ، وأخذ يشكو نمرد الأبناء عليه

ولقد تعرضت من موضوع السلطة ، مشكلات اجتماعية عديدة يعاى منها المجتمع الخليجي ، وتناولتها القصة بشكل أكثر حصارة ، وهذه تخلص إلى استنتاج أن موقف القصة الخليجية من مشكلات «الاحياءة» موقف متطور . إذ تطرح القصة أبطالاً إيجابيين مقابل بعض سلبيات . فالأب المسلط أو الأخ المسلط ، أو زوج الأم ، بطل سبيون اجتماعيا . بنظر القاص الخليجي ، يجب التصدي لهم بأنطاد إيجابيين . مما جعل القصة الخليجية تتميز بالصراع الذي يديره بين شخصيات لتنتهي منه إلى معالجة المشكلة التي تناقشها

ب - النمك التقليد -

تناولت القصة القصيرة «التقاليد» في واقع الأسرة . مثل النمك «المشيرة واللقب» ، والنمك الاجتماعي ، ونمك «الاجتماعي المرونة» .

كما عرضت لسلطة «الأم» في الأسرة ، وهي سلطة تكون في المادة على الأبناء جميعا ، وتصحب هذه السلطة حياء تكون أما لوحيده ، وتتحول إلى شيء أقرب إلى الحالة الرصية ويحدث ذلك في الغالب إذا فقدت المرأة روحها بالموت أو الطلاق أو الهجر ، أو إذا شعرت بأنها قد فقدته فقداء مصويا رغم بقاءه إلى جانبها في الدار ، فالأم في هذه الحالة يحوى السيطرة على ولدها لتثيت وجودها من خلال هذه السيطرة<sup>(٤٠)</sup> لأن فقدان سيطرتها على ابنها يعنى انقطاع الصلة بينها وبين مملكتها لأسرية ، وهذا النوع من سيطرة الأم على الأبناء يؤدي في كثير من الأحيان إلى مشكلات اجتماعية ، أكثر ضررا من المشكلة الأصلية معها ، فالإن يرفض بطبيعته مثل هذا التحكم الذي يقيد إرادته ويعنى شخصيته ، يضطر إلى الهرب من بيت أسرته ليواجه الحياة في حرية باختياره هو ، ومعنى ذلك أن سيطرة الأم قد تؤدي إلى ما تحناه من فقدان سيطرتها على ابنها ومن ثم سقوط مكانتها في أسرته .

ومن النماذج الدالة على هذا النوع من المرض الاجتماعي قصة «الكلمات العارية» لخليل إبراهيم الفزيع ، فقد تحولت حياة الأم وسيطرتها على ابنها إلى شعور بالتملك ، والغيرة من زوجته التي أحت ابنها كهد تترع منها مخفية مشاعرها الأصلية تحت قناع المصباح المتناهل مع روحته التي لم تنم في يوم من الأيام بغير كتبها وكتاباتيا حتى وصلت حياتها الزوجية إلى طريق مسدود . فلجأ إلى بعض الحلال عند الله<sup>(٤١)</sup>

وتنصح الفكرة أكثر في قصة «شمس لا تشرق كل يوم» لعل ميلو ، لدى يجد تسلط الأم في إصرارها على أن يتزوج «سبعة» الفتاة التي تريد هي

«قلت لهم هذه المرأة بالذات لاأريدها ، إنها قبيحة في قبح أم إبراهيم الحياطة» ، وقلت لهم إنها جاهلة ، أجهل من البقرة التي تشرب حليبها كل يوم . وقلت ... كل العيوب تتجمع فيها ، ورغم ذلك قالت لي أمي ذات صباح

سبعة امرأة قل أن يحود الزمان بثلها : الخيال ؟ أسطورة / العلم ؟ إن الأكاير لا يعلمون بانهم . ولم آبه بكلام أمي ، فقد كنت في حالة نفسية جعلني أتهم أن الدنيا كلها تحاربني . وهذه ليست المرة الأولى التي تردد أمي على مسمى هذه الأسطوانة . ألف مرة سمعتها ، وكنت في بادئ الأمر أتهم ، وأثور ، ولكني ما عشت أن ألت سماعها كل يوم حتى ست أكره أن أمد يدي إلى طعام في البيت ، وأصبح شيئا عاديا أن يشلد إحساسى وتتجدد مشاعري ، وذات يوم والأسطوانة تلور ، أحسست بأنني أصعب من أن أقاوم ، وأن عنادي أصبح أضحوكة بين أفراد العائلة فقت لها

يا أمي الأمر أمرك

كما جسد إرث اجتماعي من الأجداد ، ومارستها لقوانين وأنظمة يومية مستمدة من روح هذه التقاليد . بحيث يجعلها تتصادم مع واقع المجتمع الجديد ، فبرزت فيها صورة عن الأسرة التي لا ترضى بالتزاوج ولاحتلاله إلا بأمر من نفس المستوى ، أو في فصلها العشائرية . هي قصة «شمس لا تشرق كل يوم» ، لعل سيار ، نجد الآن يخضع لرعه أسرته التي تسلط على حياتها ، تقاليد المجتمع القديم ، المتمثلة في الطبقة الاجتماعية ، فيتزوج من «بيت الأكابر» ، الفليحة . التي لا يشعر حوها بأية هادئة .

وينتهي هذا الزواج كما ينهي غيره مما تفرضه التقاليد بالطلاق الخلق بالابن في حياة الصباح .

كذلك تحدثت القصة عن انصاف الجديدة التي ظلت محبوسة بسبعها ، لتصل على غيرها من أساء الطبقات الفقيرة الأخرى ، فقد كان السودة قدما يشخص السلطة الطبقي على أناسه من العواصم وغيرهم<sup>(١١)</sup> ، أما السودة الجديد فتشخصه القصة في التاجر الذي وانحرف الكبير وعبرهما من أصحاب السلطة في المجتمع الجديد<sup>(١٢)</sup>

### جـ - الخيانة الزوجية :

عادت القصة «موضوع الخيانة الزوجية ضمن محور الأسرة في القصة القصيرة في الخليج والحزيرة العربية ، باعتبارها حالة اجتماعية صارة ، أمرتها الحالة المرتبكة لحياة الأسرة

واخيانة الزوجية ، نتيجة لعوامل عديدة ، تعود إلى التقاليد الجائرة ، وتسلط أفراد الأسرة بعضهم على بعض ، وما يتبع من ذلك من فقدان التوافق بين الزوجين ، مما يقود إلى تفكك الأسرة ، وضياء أفرادها ، وأخيرا تحلل أفرادها من قيمهم الخلقية

وقد عادت القصة القصيرة هذا التحلل الخلقى كما يتمثل في استبيانات الزوجية بطريقتين -

الأولى - تبرير خيانات بعض الزوجات انطلاقا من وضع المرأة التي تعلمها التقاليد في المجتمع ظلما بنا ، ونحوول بينها وبين حريتها في ممارسة حقوقها ، واحترار زوجها بإرادتها

والثانية - إدانة الحياة الزوجية إدانة مطلقة ، دون مناقشة الاسباب الاجتماعية المختلفة التي تقود المرأة المتزوجة إليها ، مما يجعل من هذين النوعين من القصص شيئا بقصص المرحلة الأولى ، التي كانت تنجح انجها تسجيلا ، في المعروف أن للقصة رسالة معينة مثل سائر النصوص ، هي معالجة للمشكلات التي تناقشها ، معالجة تقود إلى التخلص منها . طيس الأمر مجرد تبرير أو إدانة . ومن للاطلاع أن هذا النوع من القصص ، الذي يتحد موضوعه من الحياة الزوجية خاصة ، والتحلل من القيم الخلقية والتقاليد عامة ، كثير كثرة تلتظظ النظر إذا قارناه بالقصص ذات الموضوعات الأخرى ، ولذلك مكى بالإشارة إلى قصة «روح سليمان الخليلي» ، التي تعد نموذجا لهذا النوع من القصص ، حيث يتقاسم البطولة فيها ثلاثة أشخاص محسن - عمه - وزوجة عمه ، التي كان يريد محسن أن

يتزوجها . وشخصية عمه هنا تمثل هذه الطبقة الجديدة من تحت محل طقه (الوحد) فأحدث تلبس نفس الدور من التسلط عن طريق ما حصلته في الحياة الجديدة من أموال فيتزوج المم الفتاة ويحرم ابن أخيه منها ، مما يمهّد لخبرة مزدوجة بين أفراد هذه الأسرة . إذ يحول محسن عمه في زوجته ، ونحو زوجته عمه

### د - الخدم وقربة الأبناء

انفردت القصة في منطقة خليج وحريرة العربية بموضوع (خدم) من دون القصص العالمية أو العربية . فوجد أن هناك شخصية ثابتة مكررة . ووظيفة ثابتة ضمن مصادر القصة الخليجية ، وهي شخصية ووظيفة (الخدم الخادم) أو (الهندية) أو غيرها . وهذه شخصية توفرت في المجتمع الخليجي نتيجة الوضع الرأسمالي الذي يعيشه المجتمع ، وتركيب الأسرة الخليجية . وقد تناولت القصة المشكلات الاجتماعية هذه الفتة في المجتمع الخليجي وتأثيراتها ، فتناولت مثلا : اهدية التي نحول الأمانة في البيت ، والهندية التي تعرف أسرار الزوجة وخفايا الأسرة ، فتعرض للأذى ، أو تفرض موقفا ، كما تناولت الزوج الذي يحول زوجته مع اهدية ، أو الخادم الهندي وتأثيره على واقع البيت ، كما عرضت لثربة الأولاد تحت تأثير «الخدمة» أو «الخادم» ، وكثير ما تأتي الهندية في القصص الخليجية مع المقدمة ، وكأنها تكملة لوصف المكان أو الديكور ، فمثلا نجد سليمان الخليلي ، في قصة «صناديق» يمهّد نحو القصة في الأسطر الأولى فيقول :

«أفرغ طاسة كبيرة من الرمل ، بالقرب من العتبة ، وألقاها بأية مشعل . ولما كانت يده غير قادرة على الإمساك ، بالقوة والبرونة السابقتين . سقطت الطاسة بجانب قدمه اليمنى . اعتمد على قبضة لياح الخديدي أثناء دخوله ، وبعد حوالى العشر دقائق ، عاد وى يديه كيس صغير ، ومن خلفه خرجت الهندية ، لتضع دلو الماء هذكومة لرمل ، وفي طريقها إلى الداخل أخذت «الهندية» للمكسة التي نطقت بها المواضيع المخطئة من العتبة»<sup>(١٣)</sup> .

لقد عالجت القصة القصيرة هذه القضايا ، من خلال موقف ، قصحت فيه هشاشة الأسرة ، ومعاييرها القائمة على علاقة «السيد والعبد» ، وكذلك فضحت مساوئ العلاقة بين «السيد والعبد» ، مما يؤدي إلى سوء ثرية الأولاد ، وإهمال البيت ، والتمكث الأسرى .

ومن حجم القصص التي تصور هذا الجانب قصة «طموحي الأخرى» ، التي تصور جاسا من حياة عائلة ارسعراطية تقسو على خادمها «منجية» ، فتعاملها معاملة سيئة ، وبصفة تفصح مساوئ علاقات السيد بالخدم ، وتكشف الإحساس الكادب بالآهية لدى يؤدي إلى التصرف بشكل سيء مع الشر<sup>(١٤)</sup>

والخدم في قصة «الفيلسوف» محمد الفايير نموذج للاستغلال الاجتماعي ، والسحرية من طبقة الخدم والخدم في القصة يعيش في منزل سيده ، يصب القهوة ويقدم الطعام للرجل الأجنبي . الذين يأتون إلى الديوانة ، فيعرض دوما لسخرتهم وهرتهم مشحسته ، وذلك لأنه يميل إلى التفكير والتأمل والصمت ، فهو يترك ما في الحياة من ريف



من جعلها حبيبة ..

- كيف .

- خلق شعرها ،

- من الذي يحلقها ؟

- أنت بإمكانك معازلة من تشاء (١١)

### (٣) قصة أو عجز المرأة :-

تشمل قصة المرأة في منطقة الخليج والجزيرة العربية حيزاً كبيراً من واقع المشكلات في القصة القصيرة فيها ، وذلك بسبب الواقع الاجتماعي المحكوم بالعديد من القوانين الفكرية والسياسية والاقتصادية

فالمرأة الخليجية لازالت محرومة من ممارسة حقوقها السياسية ، حتى من خلال المؤسسات الشرعية القائمة في بلدان المنطقة . وهذا ينمكس سلباً على دورها الاجتماعي

والمرأة لا تزال - بالمقارنة بالرجل - مخلوقاً من الدرجة الثانية على مختلف المستويات ، في أغلب بلدان المنطقة بسبب الفوارق لعائلية التي أفرقتها المعام السائدة والمتوارثة ، لذلك فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها ، فلا يحق لها أن تختار زوجها ، ولأغلب الأحيان نجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أمها .

هذه هي القاعدة ، أما الاستثناء ، وأعني به التطور الذي حدث لفئات معينة من النساء ، فقد وجد صدى له في القصة الخليجية في هذه المرحلة ، فقدمت لنا القصة نماذج للمرأة التي ترفض التسلط الأسري عليها ، محاولة ممارسة حريتها وفرص إرادتها على محتملها ، كما قدمت نماذج أخرى ، تجسد هذه الحرية المفقودة بوصفها الخلاص الحقيقي للمجتمع الخليجي من التحلف الاجتماعي الذي يعاني منه ، مما جعل من هذه المرأة الثائرة على واقعها الطلة الحقيقية لبعض القصص .

وقد اتخذت المرأة في هذه القصص شخصيات مختلفة :

### شخصية الأم :

وهي التي تتميز ببعض غامر من الختان والرحمة لأولادها ، لكنها تواجه مشكلات أسرية كثيرة ، هي أم منهمة دائماً بسبب وقوعها إلى جانب الأبناء ضد الآباء

وهي أم خائفة قلقة بسبب تحملها مسئولية أحداث تقع من أبنائها دون علم الأب ، وهي مستودع الحزن بسبب تحملها الفرق ولوعة الأبناء العائين . وهي أم حائرة . لأب عذوب صعبه لصاحب صلت صمقة الزواج . وهي أم منسقة . لأب احتلت بوقع الأب في الأسرة ورأيت تدرس دورها الخش . مما أدى إلى زوال الأب . ولديها من هذا النوع من القصص عدد كبير من مثلاً

قصة «ناريج ميلاد حديد» لأحمد جمعة مبارك . من مجموعة «سيرة الصمت والجوع» وهي تصور لمرأة التي تصورها بخوفها من الخس والحياة من خوف . وشعورها بالظلم إلى قتل ولديتها حتى لا تلاق مثل ما تلاقه من ظلم واضطهاد (١٢)

ومعها من مظهر الاستعلاء . إنه فقير حقاً ولكنه يدرك مالا يدركه أسياده ، بل إنه يجيد المناقشة في القضايا الخامة كالمسألة مثلاً ، والحديث في قضايا المرأة ، وهو مالا يجيده أو يتقنه أنثرياء الديوانية ، وما يتخذ هؤلاء الأثرياء من حديث الخادم عمالاً للحرية منه والتدبر مآزله ، ويدور حوار بينه وبينهم يؤدي إلى انكسار نفسه واعتزاله في السيل (١٤)

وقصة (مى ١٣) لإسماعيل فهد إسماعيل ، تصور العبودية التي يعاني منها خادم النارل بسبب علاقات تنمى أن هؤلاء الخدم ناس مثلمهم - بالخادمة (مى) فتة جميلة صغيرة السن ، تعذب وتضرب كثيراً من قبل أسيادها ، الذين تعمل عندهم ، كما تهم بعلاقة مع صاحب البقالة يحاول لسكهم ، بينما كان سيدها هو الذي يرادها عن نفسها :

- مالىدى أحرلك ؟

- البقال مشغول .. بيع لأخرى .

فيرفع صوت سيدتها -

- البقال مشغول أم أنك كنت مشغولة بمغازلة ؟

.....

- أبنتا الدهرة الصغيرة !

- أنا .. أنا ..

لكن يد سيدتها تمتد إلى أمام . تمسكها من شعرها بقوة ، تسحبها بالقوى إلى الداخل . هي غاضبة ! ! تصرخ (١٥)

- ادخل باعاهرة !

كلهم يصرخون .

رأسها ينفاد لحركة اليد ، تصدقدها بالسجادة ، يخلع لوازها .. .. محترقات الكيس الورق تتناثر على الأرض ..

- وهو يسبح على شعرك أنت تظلمين إليه راحية !

- هو .. هو ..

- العرسى ! أظنه مد يده إلى صدرك أيضاً ! :

- سيدتى .. أنت ..

- لماذا لما صدرك بهذه السرعة ؟

.....

- أين النقود التي أعطاك إياها ؟

- لا يمكن أن يفعلها معك من دون مقابل ! ..

- تعال انظر .. تعال !

سيدتها يفرج ، والأصابع تسل خارجة ، ورقة نقدية من فئة الراج دينار .

- من أين لك هذا ؟ ..

- سيدتى هو الذى أعطاني إياها . على الرغم أنه كان قد أوصاها

- بشرط ألا تسلم سيدتك بالأمر ! ..

- ليست عاهرة فقط .. بل وماكرة لعينة تهدف للإطعام بيتا ... ذواؤها هندي .

- قلت لي «لو كانت حبيبة لما فارت اهتمام أحد ..»

وقصة «قلب الأم» محمد عيسى المشهدى . التي نهت فيها الأم حياتها بعد وفاة زوجها ، لتربية ابنها الوحيد وتظل سنوات كاملة تنتظر عودته بعد إكراه دراسته ليصبح طبيباً<sup>(١٧)</sup> .

وقصة «البراعم اليتيمة» لعبد الله سجد جمعان ، التي تصور امرأة فقيرة تعيل أطفالاً ، وتحظى برعاية الحكومة بعد مشاق كثيرة<sup>(١٨)</sup> .

وقصة «الفصل القادم» لبلال العثان ، التي تتوزع فيها عواطف الأم بين مستقبلها ومستقبل ابنتها ، فتظل عبر رواح حتى يتاح لابنتها الاستمرار في حياة زوجية ترضيها عليها<sup>(١٩)</sup> .

لقد كانت مواقف القصة الخليجية إزاء شخصية الأم ، تتراوح بين العطف والتأييد لدورها الاجتماعي ، والندوة إلى تخليصها من أجل أبنائها .

## ب - الزوجة في القصة القصيرة :

لقد تناولت القصة القصيرة ، في الخليج والجزيرة العربية مفهوم الزوجة من خلال موقفها العام من المرأة وتناولها لمشكلاتها ، حتى تراها زوجة صبورة تتحمل نسلط الزوج ، وأعباء الفوراق الاجتماعية التي أياحت للزوج التصرف بحرية دون سواه ، وهي زوجة صبورة تنتظر عودة زوجها من سهراته الليلة ، وتحمل قدرها ونصيبها إزاء تصرفات زوجها (سكر والمريده ، والقمار ، والأطعام الشخصية و الدابة)

وتناولت لقصة أيضا الزوجة اللامبالية التي تتمتع بقدر كاف من اللامبالاة إزاء مهات البيت والأولاد ، وتعتمد على «الحلدم والشمالين» في القيام بأعباء البيت وتربية الأولاد ، فراها في صور عديدة نفس هذا الإحباط . وراها امرأة مسرفة شبيهة الوصف لخال الذي تتمتع به من حراء امرئها برجل يحدث مرة من المال ، وراها امرأة مرفهة تنهم بالعلاقات النسائية الأخرى ، ومظاهر الأرياء والحلى ، وتعقد علاقاتها الاجتماعية على أسس من هذه المظاهر ، وليس على أساس الفكر ، أو العلم أو الثقافة عموماً ، أو الاهتمامات الخيرية أو الاجتماعية للبيئة

والقصة ترى أن هذه الزوجة ، أو هذه (المرأة) ، هي نتاج مجتمع رأسمالي تتحكم فيه الفئة المالبة ، بحيث تكون العلاقات (السلعية) هي سائدة . وعبء ما تتحمل الزوجة في شبكة هذه العلاقات الأسرية يعمل لفساد الاجتماعي

كذلك ترى الزوجة التي تقف في وجه زوجها عندما يحصر اهتمامه بأشياء لا تمت بصلة إلى إنسانية وعاطفت القصة الخليجية مشكلة «الزوجة» بنفس الروح التي عاشت بها موضوع «الأم» . فعصه «الثوب الآخر» لبلال العثان ، تحكى قصة امرأة تحاول الخلاص من صداد العلاقات الاجتماعية التي يقيمها زوجها مع وسطه الاجتماعي<sup>(٢٠)</sup>

وقصة غالب حمزة أبو الفرج «ذكريات لانتسى» ، تحكى ذكريات زوجة تركت زوجها في الخارج وقد تعلق بأجنبية ، ثم عادت إلى الرياض ، بعد أن أنهت تعليمها ، والجمع يؤكد لها أنه سيعود إليها وإلى «لأده نادماً»<sup>(٢١)</sup>

وقصص كلثم جبر تصور جوانب عديدة للمرأة . فقصصها «شرح في المرأة» تصور زوجها يحمل زوجته ، ويرغمي بأحضان امرأة أخرى ، ثم يندم ويعود إليها معذراً<sup>(٢٢)</sup>

وقصصها «الناحثة عن الحب» تدور حول لمان حبا يكون جمعه هو الهدف الأساسي للرجل في المجتمع الخليجي ، ويجعل ذلك منه شخصاً مهملاً لحقوق المرأة الزوجة

«المرزق» لاشيء حتى ولا صوت زوجي ، أصبحت أملاك المرزق الهادي المستقر ولكن لا روح به . إن الروح يقصى لديه في الخارج وعندما يعود في أول الصباح أكون قد غادرتك للدراسة<sup>(٢٣)</sup>

## ج - الحب في القصة الخليجية :

الحب . في القصة الخليجية ، حب تسرى فيه رائحة الفولكلور وشخصيات الأرقه الجارية المظلمة كليا إلى الخليج أيام العشرييات أو الثلاثينيات . عندما تكون للمرأة (تهمة) في مجتمع يحارب . فإن الحب المكتوم يصبح عنصراً أساسياً في هذه العلاقة

فالمجتمع يخاف أن تكبر البيت وتصبح لديها تعلعات خارج أسوار البيت

والمجتمع يخاف الأسرة يخاف أن ترتبط البيت بعلاقة مع ابن الخبير ، أو العكس ، هذا تراهما يشكهن ، كما في قصة «الجدار الخشبي» خليل القريع

«.. حفرني والدي مرارا من المرأة ، في الثانية عشرة شاهدني والدي أتكلم مع ابنة الخبيران ، أسأها عن أغنيا ولم يكن في ذهاب شيء بما في دهنه ، والنتيجة صمعة حادة لزممت على أثرها الفراش ثلاثة أيام ، وكنت في الخامسة عشرة ، ومحصرة بمجموعة من جارات كن يرددن والدي ، قال والدي بعد أن تتمتع ودخل

- المفروض أن تتحجبن عنه ، لقد بلغ الخامسة عشرة ، أصبح رجلاً ، هل تردد أن تسلي عقله ؟ ومن يومها لم أعد أرى وجه امرأة ماعدا قريباتي .

حصرت إلى اللبنة ، رأيت وجوها عديدة لساء عديدات ... تأملت تلك الوجوه كثيراً ، وحلمت بها كثيراً ، ول كل مرة أتذكر أن والدي طلق والدي لأنها أنجبت طفلة !»<sup>(٢٤)</sup>

والمجتمع يخاف أن تنمرد البيت على سلطة تقائده ، وتختار الشخص الذي تحبه ، أو الشخص الذي تربده في الوقت الذي تكون أسرتها قد خططت لها مستقبلها باختيار الزوج الذي تراه مناسباً لها . ويخاف المجتمع أيضا أن تتورط البيت يوماً ما فتخطي في علاقة آتمة ، تسبب إلى صحتها ، وهو بهذا الخوف يحمل من المرأة كائناً عاجراً عن حماية نفسه من الوقوع في الأخطاء . هذا وراء يعاملها بحذر ووحشية دائمين

هذا الخوف وهذا السلوك قد وحدا طريقها إلى القصة الخليجية ، فأتتجا نماذج عديدة لشخصيات نسائية (مقهورة) تعاني من الخوف والحذر ، وإن حاولت بعضهن الانطلاق من القيود . ومن الغريب أن

القصاص التي تصدر فيها المرأة على قبورها لم يكن قبولا من المجتمع الخليجي ، الذي لا يزال يرسف هو الآخر في قيود التقاليد ، فاعتبر مثل هذه الشخصيات المتمردة كادج متجذلة من القيم الخلقية ، ومرفوعة من المجتمع .

قصة «هي التي تحب الشوارع» لسليمان الخليلي<sup>(٥٥)</sup> ، تروي قصة حب بين شابين في حي يتحكم فيه علاقات اجتماعية ، ترفض الاختلاط وتتسلك تمسك صارما بالتحجب وتؤمن بقتل الفتاة إن هي أحببت وقصة سرف «أقول وداعاً» لكنم جبر ، تصور المدينة التي تغلق الأبواب بوجه الحب<sup>(٥٦)</sup> .

وقصة «المن يغني القمر» ل محمد الماحد ، تصور حب فتاة لشخص ، ولكن أمها يرغمونها على الزواج من شخص آخر لانتعاش نجاحه بأية عاقبة ، مما جعلها ترى صتان رفاقها كأنه كمن لها . وتتميز شخصية الفتاة «بميل إلى التردد حين تعرض على حبيبها أن يأخذها معه إلى حيث قرر أن يسافر»<sup>(٥٧)</sup> .

وكذلك قصة «حيلة الوداع» لخليل الفريخ ، عندما أراد ربه في لعمل وصديق والده المتوفى أن يزوجه ابنته التي لم يرها أبداً . فلم يقبل ذلك ، وواتته الشجاعة أن يتمرد عليه ، ويرفض عرضه بزواج ابنته .

## د - المرأة والسلطة :

لقد تناولت القصة الخليجية نموذجاً آخر من المرأة في واقع الخليج ، هي تلك التي لا تصمد إزاء قوة المال ، أو تسقط تحت صغوط رب العمل المادية ، والمرأة الساقطة امرأة من عائلة فقيرة يتم تزويجها من رجل غني بعد أن ترشح العائلة الفقيرة لصقوط المال . وهناك نموذج آخر للمرأة التي تنصدي لطمع رجل وروحه (الإقطاعية) في امتلاك قطيع من النساء في آن واحد ، والمرأة التي تنصرف بقوة المال عندما تصبح ربة عمل ومقولات . فتدبر مشاريع ، وتفقد روح الأثني وشجاعة الحب .

هذه النماذج ، وغيرها ضمن موضوع المال والمرأة ، تناولتها القصة الخليجية ضمن الموقف العام من دور المال غير الموجه اجتماعياً ، وللأسف للعلاقات

ومن الطبيعي أن يؤدي هذا كله إلى ما أدى إليه عملاً ، من وقوع مشكلات كثيرة هزت كيان الأسرة الخليجية وهدمت دعائمه ، وأطاحت بزوجين . في كثير من الأحيان - إلى الخلاص بالطلاق ، وأسست لأساء بل لعيباع . وقد سجلت القصة الخليجية هذا كله ، وبخاصة الجانب الخلق منه ، أهي جانب العلاقات التي نشأ بين أفراد الأسرة ، والتي تظل في خفاء عن المجتمع الخارجي ، من ذلك مثلاً : مايشعر به الزوج الذي أجبر على الزواج من فتاة لايمحيا لأسباب اجتماعية واقتصادية ، من كراهية وحقد على زوجته يحمله أحياناً على إيذائها . بل ضرب بطريقة مفرقة كما نرى قصة «جريمة في حي مجهول» ل محمد الماحد . حيث الزوج يكتر من ضرب زوجته فقد «صحبها ... بوحشة وأدخلها بين الحيران وزاح بضربها بلا وعي ، وكان يركلها بقدميه كما الكرة . وكان يتنمل حذاء صحتها ...»<sup>(٥٨)</sup> .

وفي قصة «لن نكره الصجر» لهداية سلطان المسالم ، تصور إحساس المرأة بذلك : «فقد آن الأوان ، ليدركوا أن المرأة مخلوق له جس وشعور ، وأنها لم تعد سلعة ولاهي من سقط المتاع ، وقد كفى مجتمعنا ما فيه من المآسى والفواحش»<sup>(٥٩)</sup> .

وفي قصة «الزوجة الثانية» لخليل الفريخ ، عايشه ذلك الإحساس ولم يعد ينظر إليها إلا كما ينظر إلى قطع الأثاث الأخرى الموجودة في منزله ، وهذا الموقف في نظره لا عيار عليه . فكل الرجال هنا ينظرون إلى كل النساء هذه النظرة<sup>(٦٠)</sup> .

ولمحمد الملاح بالطلاق<sup>(٦١)</sup> في مجموعة من القصص ، تذكر منها على سبيل المثال قصة «امرأة للبحر» ل محمد جيمي المشهدي ، إذ تجسد القصة ليلة رفاق فتاة . وقد جئت على قدميها متوسلة لرجل الذي اشتراها زوجة عماله طالبة الطلاق ، لكنه يرفض لأنه لايسمع سوى صوت الشهوة في داخله<sup>(٦٢)</sup> .

## و - المرأة والوظيفة :

ولا يزال مجتمع الخليج والحريرة العربية . يزداد في تقلل الدور الإيجابي للمرأة المنعسة في العديد من مجالات الحياة . وحاولت قصة أن تكون إلى جانب هذا النموذج الإيجابي للمرأة ، ولكن بعض القصص يبت أن عمل المرأة قد شعلها عن واجباتها تجاه زوجها ومنزلها ، كقصص «الكلمات العارية» لخليل الفريخ ، والتي تحكي قصة رجل مع فتاة صحفية ، أحياناً مد عشر سنوات :

«ولشد ما أعجب بأفكارها الجريئة ، ولأسلوبها الرشيق المذهب في التمس هيباً تعيش الفتاة في بلاده في جهل مطبق يحددها كاشمعة تبتد ظلمة الجهل المضي بين قريباتها ... كان يسعده أن يرى فتيات بلاده وقد بدأن في كسر طوق الجسود والجهل قبل أن تنتشر مدرس ابنيات في طول البلاد وعرضها ، وعندما تزوجها كان يحلم بحزن هادي سعيد تسير فيه الحياة سيرا خالياً من العوائق والمنغصات ... ومن يمكن أن يفهم غير فتاة متعلمة مثل درجاء وتحمل أفكاراً هادئة بناءة عن الحياة والزواج والتربية . لم يعرف البيت السعيد الذي تنهت ، لم يجد في الزواج راحة كما كان يظن ، ظلت درجاء منصرفة إلى كتبها وكتاباتنا ... لكنها حتى بعد مولودها الرابع لم تتغير ، كانت تقضي وقتها في المكتبة غير عابثة بصراح أبنائها ، إنه لايعرف أي حياة ستكون حياته .. والأسوأ من ذلك أنها صرحت له أنها لم تخلق للزواج ، لكنه كان يرى أن أية امرأة في انعام لا يمكن أن تقول ذلك إلا إذا كانت تحب نفسها ، قاب لها مرة - أولادك يارجاء ألا يستحقون اهتمامك ؟

من أي جس خلقت ؟ !

فردت عليه بلا مبالاة

- ألا ترى ، أمك تهم بهم ، إنها تعني بهم أكثر مني وهذا يكفي .

وعندما أراد أن يستمر في النقاش قاطعته قائلة

- أرجوك دعني أكمل عملي ! !<sup>(٦٣)</sup>

كما عرضت القصة لعمل المرأة . وكيف أنه قد يدمر أحلامها وشرفها ، كقصص «العاملة» ل محمد المرابطي ، والتي حكى قصة فتيرة

في مجالات البناء - والتعليم - والتخطيط - وفي مجالات الخدمات البلدية والمواصلات - الصح - وكاتب فرص العمل - في مجتمع في طور التكوين وتعري العديد من قضايا أخرى آسيوية - وأفريقية - وأوروبية - لتعمل منطقة - ومن ثم الاستيطان بها (٦٨)

تجدد حمل هؤلاء الوافدون خلال السنوات الثلاثين الماضية معهم إلى منطقة عدت - وأنماط من السلوك والأفكار - بعضهم جديد وعرب على المجتمعات الخليجية - فضلا عن التأثير الإيجابي الذي أحدثه هؤلاء بإعطاء أنشطة المجتمع حيرات جديدة ، فقد قدموا له خدمات أسهمت في تنويع - إلا أنهم من جانب آخر - وصعوا أمام التكوين الاجتماعي - في علاقاته الاجتماعية والأسرية لمجتمع الخليج - حالات جديدة وعربية عليه لم يألها سابقا - وتدرجيا وجدت الأمر الاجتماعي السابقة عنها تسبب لا استيعاب عادات وأفكار وأحداث العلاقات موفدين من جنس كثيرة - قرية أو بعيدة عن المنطقة

لقد رصد الباحثون الاجتماعيون في المنطقة تأثير الحجم الاجتماعي للوافدين الذي يشكل - في بعض الأحيان نسبة أعلى من السكان الأصليين - ويتضح ذلك بصورة خالصة في قطر ودبي وأبو ظبي - وحلقت هذه الهجرة السريعة مشكلات سياسية واجتماعية أثرت تأثيرا بعيدا في حياة البلاد (٦٩)

كما لاحظوا تغيرات كثيرة طرأت في مجالات عدة نتيجة هذا التأثير وبالأخص في مجال البناء والعمارة ، وفي مجال علاقات العمل وبوطيفة وفي مجال الملابس والأزياء وتنظيم البيت ، وديكوراتها - وفي مجال العلاقات الشخصية بين الجنسين ، وشهد المجتمع (المعجب) المنعزل في علاقاته حالات ساهرة ومتعددة في (السور) ، والانفتاح على علاقات جديدة من جنسيات أخرى ، ورغم حدوث هذا التأثير الواسع على حالات اجتماعية عديدة - فقد برزت مقابل ذلك مشكلة الفوارق الاجتماعية في واقع الدولة والمجتمع بين المواطنين والوافدين ، وهذه المشكلة انعكست كثيرا على طبيعة العلاقات بين الفئات السكانية في المنطقة (٧٠)

لقد رصدت القصة الخليجية هذه الحالة ، ووجدت في موضوع الوافدين موضوعات عديدة ، وأخذت من شرائحهم الاجتماعية ، شخصيات عديدة لتلك الموضوعات ، وتصدت من خلال ذلك لمشكلات برزت ضمن إطار هذه الحالة الاجتماعية ، ويمكن أن يشير إلى بعض ما تناولته القصة الخليجية ، من هذه المشكلات مشكلة الفوارق الاجتماعية بين المواطن والوافدين ، وكيف أوجدت هذه الحالة صورة (المواطن المستعلى) على فئاس يشعر أنهم في الدرجة الثانية ... لقد رفضت إنسانية القصة الخليجية هذه الحالة ، وعرضت بديلا عنها صورة المواطن الإيجابي ، الذي يحظى إحدا كما جيدا لحالة الوافدين ، ويتعامل معه بروح المواطنة .

ومشكلة الحياة الاقتصادية الصعبة التي تعيشها فئات غير ماهرة ومتدنية الخبرة من الوافدين ، الذين يتسلون من أنظار محاورة دون رخص للعمل ، وكيف يخلق هؤلاء مشكلات تأخذ أشكال الخنايات

نحصل على عمل (مضيعة) في إحدى الخطوط الجوية في لندن لشهر في أحد الدرات ، فقد علمنا بعد ليلة ماحنة (٧١)

#### (٤) محور الصحراء

وعن الرغم من أن الصحراء في القصة القصيرة في منطقة الخليج وحريرة العربية ، لم تحظ بقدر وافر من الاهتمام مثلما حظي البحر ، الذي كان الوسيط الأساسية من وسائل الإنتاج والمصدر الرئيسي قبل عهد النفط - فإن الصحراء عامه وشخصية الندوى ونقايد الأسرة البدوية خاصة ، وجدت لها مكانا في القصة الخليجية في المملكة العربية السعودية بالذات ، التي أعطى قصاصوها مكانة للصحراء كموضوع رئيسي في قصصهم ، كذلك الكتابات القصصية في دولة الإمارات العربية ، والسبب هو أن الصحراء مازالت تقرب كثيرا من حافة المدن - ونقصها بها المجتمع الصحراوي بشخصياته وتقاليد وأفكاره

في بعض مناطق الخليج والحريرة العربية الأخرى - مثل : الكويت والبحرين - ومناطق معينة في السعودية - بدأت المدن تنهض متعددة عن تكويناتها الصحراوية القديمة ، وبدأ المجتمع الجديد يتعد عن الصحراء كهيئة متأثرة بأنماط جديدة من الحياة والسلوك ، وحسن محيط هذا المجتمع الجديد لم يعد الكتاب والمثقفون يتصور موضوعاتهم في بيئة قديمة أصبحت بعيدة عنهم - وإن كان سليمان الفليح في قصته «ويجوى عزال الريح الحميل» تصور هذا الجانب (٧٢)

وقصة «وصحي» لعبد الله سعيد جمعا من شخصيات مشكلة الأثر - وكيف أنها ما تزال مشكلة أزلية لدى مجتمع الصحراء - والقصة تروي قصة ثار بين قبيلتين ، إحداهما ردت على الأخرى عازية لتفرد مانسب منها ، وكانت في هذه القبيلة فتاة اسمها «وصحي» ألم بها ألم من جراء ما حصل لقبيلتها ، فخرحت في الليل لتروح عن نفسها في الصحراء - خلال ذلك عثرت على شخص جريح في الصحراء فأنقذته دون أن تعرف عليه ، عظمه أخيرا أنه من «الأعداء» - وعندما تمائل للشقاء لم يسس هذا العمل صداد إليهم مع وفد من قبيلة يطلب الصلح - ويطلب يد «وصحي» ، وهكذا كانت وصحي سبا في مصالحة «الأحوة الأعداء» (٧٣)

وقصة «سلمى» لعبد الله سعيد جمعا ، تطرح تساؤلا : هل يقدر الحب أن يواجه عادات عشائرية سيئة ، ما تزال موحدة في المجتمع القبلي السعودي ، أعى البدل بين النساء في الزواج - والقصة تعالج هذه المشكلة ، وتصدى لها ولباقي العادات المختلفة في موضوع الزواج - وبناء الأسرة (٧٤)

#### (٥) : الوافدون في القصة الخليجية

شهدت منطقة الخليج والحريرة العربية هجرات عديدة لوافدين من جنسيات مختلفة ، منها وراء فرص العمل التي وفرها أنظار الخليج العربي حديثة التكوين ، وبعد ظهور النفط في المنطقة ، ومنذ الأربعينيات حتى الآن ، شهدت المنطقة هجرة عمرانية وسكانية تقوم على الخدمات ، وتدعم بناء الدولة ومؤسساتها ، وازدادت واتسعت مؤسسات الدولة بدورها فواجهت حاجة كبيرة إلى كفاءات وفوى عاملة

والحرث ، مهم يعيشون في أماكن متروية مهجورة ، ويعملون بطرق  
احياء ونموية ، ويخرجون قبل الفجر للعمل ، يعودون إلى أوكارهم قبل  
حلول الليل ، ليقيموا في أيدي الجنائلي وعناصر الابتزاز ، وسرعان ما  
يكتشف منظمات الأمن حالانهم ، وتحمل مسئولة مشكلاتهم ، لقد  
بشرت الصحف والمجلات ، قصصا قصيرة عن هذه الأوضاع ، وبعض  
كتاب القصة تناولوا ذلك في بعض قصصهم

هـ هي العديد من المؤسسات الحكومية أعداد كبيرة من الخراس ، من  
تكرم الحكومة شعبيهم لأسباب عديدة . ونظر لأن الكثيرين من هؤلاء  
الحرس لكويتيين يعملون أيضا سائق تاكسي . وبغرض لأن رواتبهم عالية  
سبب حيث تسمح بأن يدفع الواحد منهم جزءا منها لموظف آخر ، لذلك  
فإن بعض الحراس يقوم بتأجير الشفت ، لأحد العمال الأجانب مقابل  
خصم دينار - مثلا - يدفعها الحارس للعامل الأجنبي البديل .  
وتوجب هذه الترتيبات يستطيع الحارس أن يغادر الوظيفة ليعمل على  
تاكسي الأجرة

الجانب الآخر من هذه القصة ، هو أن الحارس البديل يقوم هو  
لآخر بتأجير غرفة سكن حراسة بعدد من العمال من يدفع الواحد منهم  
15 دينار شهريا مقابل امبيت . وتوجب هذه الترتيبات فإن الحارس  
لبديل يؤوى في الغرفة عدة أشخاص من يهون أعمارهم في وقت مسائي  
متأخر ، ثم يندأون للغرفة ليناموا فيها . حيث يستيقظون قبل دوام اليوم  
ثالثا ..... (٧٦)

وقصة وشاط نجس في الليل المئات تصور دخول بعض الوافدين  
ببلاد بطريقة غير شرعية لكي تحكى حياة مجموعة منهم من جنسيات مختلفة  
يعيشون في غرفة واحدة . وتنتهي حياتهم إلى الجريمة

« - لو كان عيسى بدافع من أذى لإعاقة أسرنا لماث للصية ،  
وتقبلت كل شيء منها كان صعبا ولكن أن تجسب الصفرط من .  
الحرس ولا تكل ! للجدعان آذان . أنت خائفا »  
« مخالف ؟ لا ولكني أحترق نفسي .  
- لم ترتكب جريمة .

« على العموم ليس من مهمتنا أن ترتكب الجرائم  
« امسك أيها الوقح : جنوسك يشرق  
« أنت رجل تقتلك شهوت

في اليوم التالي صدرت صحف الصباح «جريمة» . فشيلادى عره من  
غرف العرب ، رجاء الأمن لم يعثروا على أية أوراق تبين هويتها  
ولا مكان عسها . وبعد عدة أيام عادت الصحف بنماوي أخرى  
عثر بعض المارة على سعة شاب حريق مهول الهوية أنفها مياه الحرق قرب  
اشاطىء . (٧٧)

وأخيرا تناولت القصة العلاقات بين الحسين ، وعالما ما يكون  
الطرف المتأخر هو الطرف الذي يواجه أسلوب غريبا في العلاقة . بعض  
الشخصيات في القصة وجدت بعض العادات لدى الوافدين وصفا  
مشجعا للحلاص من قيود وعادات اجتماعية وقيم متوارثة

## الجوانب الفنية للقصة الخليجية

إن الأساليب ، أو الأدوات الفنية التي استعملها القصة الخليجية  
لتعبر عن أفكارها الاجتماعية ، هي قصة لا تنفصل عن الحياة العامة  
لل قصة ذاتها ، فالقصة هي تعبر عن وسائل معينة عن حالة واقعية ،  
وطريقة التعبير ، وكيفية ، والوسائل المتبعة هي ، في عمق  
تشكل الجوانب الفنية للقصة . لهذا من الضروري الإشارة لتلاحيات  
موجزة عن تلك الجوانب للقصة الخليجية

## أولا الأسلوب

لقد حوت القصة الخليجية . في تناولها للمشكلات الاجتماعية التي  
أشرنا إليها ثلاثة أساليب يمكن تحديدها بوصف

(أ) الأسلوب الأول ، يعتمد على الحدث ، وتحريك الشخص  
ضمن زمان ومكان محددين ، وهذا الأسلوب يمكن المؤلف بيسر وبراعة  
من أفكاره ، وهو ينسلي للمشكلات الاجتماعية ، وهو قد لم يشهد  
كثيرا عن محاولات الرواد الأوائل في القصة ، إنما توصل معهم . معطر  
الأسلوب السابق إلى أسلوب فيه قبة أكثر ، تحقق الوضوح بحدث  
والشخصيات ، وهذا ما نجده مثلا عند إسماعيل فهدي إسماعيل ، وسليمان  
الشطي ، وسليمان الطليق ، وليلي العثان ، ومحمد عبد الملك ، وعن  
سوار ، ومحمد عيسى للشهداني ، وخليل إبراهيم الفرج وغيرهم

(ب) الأسلوب الثاني استعمل فيه القاص «المرية» في صياغة  
الكلام الداخلي للقصة مبهجا وحوارا ، وأعطى للمرر مكانة كاملة في  
المحتوى العام للقصة . إن هذا الأسلوب رغم أنه اتجه لمعالجة موضوعات  
اجتماعية تدخل ضمن دائرة (الصراع) بين الأصدقاء في المجتمع . لا أنه  
كان صغيفا ، قياسا على الأسلوب الأول في التعبير عن أفكاره . فجميع  
صاراته داخل البناء العام للقصة ماضي إلا أفكار (منفرة) تارة .  
(وموجهة) لأهداف متعددة تارة أخرى . كما أنه يشهد بحدث  
الكامل ، والشخصيات الواضحة في مثل هذا النوع

إن مثل هذا الأسلوب نجده في كتابات العديد من بعض  
أمثال : محمد الفايز . وسليمان الشطي . وسليمان الطليق

ونجده بصورة أوضح عند كتاب البحرين أمثال : محمد الماجد .  
وعلف أحمد خلف ، وعبد القادر عقيب . وعبد الله علي خبيفة .  
ومحمد عبد الملك ، وأمين صالح .

وانعكس ذلك حتى على عناوين قصصهم . أو مجموعاتهم مثل :  
«استغاثات في العالم الموحش» ، «هوتة الورد» ، «هنا برقص» ، «ولرحيل  
إلى مدن الفع» ، «والسيد» ، «وموت صاحب العربة» ، «ومفادع  
من سيمفونية حرية» ... الخ .

(ج) الأسلوب الثالث - أقرب إلى (الفاصلة) منه إلى القصة  
لقد احتل ميدان القصة الخليجية بإنتاج يعتمد على الأفكار الدانية  
والأفعالات الخاصة ، كأسلوب للتعبير عن الموضوع الذي يتناوله حد  
النوع من القصة ، وهذا الأسلوب ينتقل إلى الحدث ، ويعتمد على  
لحادية الشخصية ، ويعلم فيه الصراع . لكنه برغم ذلك بظن شكلا



من أشكال التعبير الأدبي عن مشكلات اجتماعية ، مثل مجموعة «ناندا» محمد أحمد الصومع و «أحرار عشة بركة» لخار الله الحميد على قصة «مقاطع من مذكرات عائشة» من مجموعة «ناندا» محمد أحمد الصومع يقسمها الكاتب إلى عدة مقاطع ، على هيئة حوارات وتأملات يسهر عليها السيد يقول في الفصل (٩) :

بعد أن عاشرتني إلى منزلها شرعت أكتب قصيدة مزقتها هي  
في عصرية بالغة قبل تلاوتها  
الفجر يحين غدا  
لا أحد يغني الليلة  
والحزن يلف القرية  
بوركت الأسفار المصونة  
والف الساعد بالساعد  
صرخت أطفال الحى  
نحن جبايع وعرايا  
لهل نأكل قصصا وقصائد ؟  
هل نلبس قصصا وقصائد ؟  
قال الشاعر  
مهلا  
حين نموتون .  
سأرتبكم بقصيدة ....

وفي المقطع (ن) يقول  
.... وهذا مقطع آخر قرأته عليها وهي تغادر المطار إلى  
مدينتها :

لا شيء يفارقنا حين يفارقه  
الكتب المهربة  
أصوات الخيران .  
صبر الباب  
تلاحقنا الأشياء المسية  
تدعنا  
لدعى التذكار يولى الليلة  
ولتحترق الأشعار الملهوة  
ما هي إلا حبر وورق  
كبر الوهم ..  
وعن كبرنا ..  
والظل الأحرق يصفر  
يصفر يصفر .

حتى يصد في حجم الخلة .. الح . (٧٣)

## ثانياً الشكل والمضمون

لقد كان الفكر الإصلاحي في المحاولات الأولى الرائدة مقصداً الخليعة واصحاحاً . وهو الذي يعلى (ثقافة) البناء الداخلي والمفردات والتعابير والمفاهيم المستعارة من حياة الفرد ، محمد الحنون واصحاحه وقرينة من المفاهيم الاجتماعية السائدة . هذه المحاولة امتدت إلى جيل الثاني من القصاصين . لقد حافظ هؤلاء على الفكر الإصلاحي كمصدر (ثقافة) النقصة الخلقية . وأصابعوا إليه كنتيجة طبيعية لتصور الوعي ، وسدوا بالسرديّة السابقة التي كان يستعملها الكاتب للتعبير عن ثقافته ، استحدثت شخصيات تتحدث عن نفسها داخل القصص ، كما أوجدوا طرقاً أخرى للتعبير عن الموضوع ، مثل إجراء تقطيع الأحداث (سيناريو) ، وإدخال أحداث طارئة اعترافية في السياق العام ، بشكل شبه طريقة (المناسخ) كما أوجدوا طريقة استرجاع الحدث هذه الطرق المتكررة . قياساً من المناسخ الأولى . عرفت عن قدرة القصاصين الخليجين على تغيير الشكل الكلاسيكي سابق للنقصة . تأثير منادح عربية وأجنبية سبقتهم

كما أن القصة الخليجية تميزت خلال محاولات الأولى ، بقدرة على خلق أحداث . وتجميع قيم حول هذه الأحداث . وجعل الشخصيات تتحدث عن هذه القيم ، وبدلاً من أن يكون الخير والشر بشكل عام هما المرادفان العامان للنقصة ، أصبحنا نرى محاولات تعنى الكثير اجتماعياً . وتتركز حدوث محض في تشخيص بيئة المشكلات الاجتماعية ، وهذه الحالات مثل الرقص ، والموت ، والفساد ، والفقر ، والحب ، والزواج ، والانتحار ، والمرد ، والجنون ، والخروج . والخديعة ، والخيانة ، والاعتقال

إن هذا التخصص في تشخيص بيئة المشكلات ، أوجد لفكرة على خلق الحدث الواضح لكل شخصية . ومن ثم توسيع هذه الحدث إلى طريقة العرض الداخلي في هذه القصة الخليجية ، تطور بدأتاً تنلسه ، وهو لا يلقى وجود نقص في امتلاك هذه الأدوات الفنية لدى الكثير من محاولات القصاصين الشباب ، الذين يمحون إلى زمر ، والمخاطر الدائبة كأسلوب عام في قصصهم .

## ثالثاً الحدث

إن العرض والوصف والحوار ، سمات لازمت تكوين المحاولات الرائدة في القصة الخليجية ، وهي تعبر عن الحدث في داخلها . وهذا ما جعلها لا تشد عن مثيلاتها في البلدان العربية ، واستمرت هذه الخصائص ملازمة للتأخر القصص الخليجي في المرحلة الثانية . إلا أنه يمكن ملاحظة ذلك التطور الذي حصل في كيفية بناء الحدث داخل القصة . وبوعية الحدث قياساً على نوعية المحاولات الأولى .

يرى الدكتور محمد جابر الأنصاري : أن هذه المعاني والصور ترد في كتاب «ناندا» ضمن إطار ذاتي خاص ولكن من واجب النقد أن يبحث عن الخلفيات العامة لأكثر الأعمال الأدبية ذاتية وخصوصية ولا ريب فإن التعبير الذي تتعرض له منطقة الخليج في عصر النفط بين قديمها الأصيل البسيط . وحديثها اللاهث المتعقد هذا التعبير يكن

في رأينا حنف ظاهرة تعبير الوجه بشكل أو بآخر ، في الشعور أو اللا شعور ، ويصحب ذلك صمم إبطار أوسع ، التعبير الذي يحتاج الحية العربية كلها بحثا عن وجه جديد أصيل يكون نواة للوجه القديم لا تزيفها .

إن العرص المردي كان أسلوبا بدائيا في وصف الحدث ، وكان غير مؤثر ، لكن هذا لم يدم طويلا إذ أننا وجدنا عند العديد من قصاصي الخليج رغبة في الترميم ، ومهارة في خلق أحداث ذات نوجيات جديدة ، هي السياق كان موضوع المرأة المطلوبة ، أو الفتاة الممر بها ، أو الشخص الذي ضل الطريق ، اجتماعيا - وأحاليا - أحداثا رنسة ، ونم برتينا بطريقة معروفة داخل إطار القصة لكن الحال تغير - وأصبحنا نقرأ موضوعات جديدة تعبر عنها أحداث جديدة ، وأصبح الحدث بأحد الصمة السياسية أو التربوية أو السلوكية (النسبة) ، وبدأنا نقرأ أحداث - في القصة الخليجية - لها علاقة بشرائح اجتماعية جديدة كانت القصة تتحاشى النظر إليها ، مثل الخيانة في الأسرة ، والواغدين

#### رابعها : الحوار :

لقد تطور الحوار في القصة الخليجية ، واكسب مهارة متطورة في التعبير عن الحدث ، لقد كانت الطريقة المردي المعتمدة على حوار البديع والحناس ، صفة ملازمة للمحاولات الأولى ، لكن هذه الحال لم تدم ، وتمكن القصاصون الشباب من بث صوت الحدالة في روح اللغة العربية ، واستعملوها في حوار الشخصيات . ورغم أن الكثير من النقد يقال حول ذلك ، لما تزال الشخصيات في الكثير من النماذج تتحدث بحوار واحد ، وأما تتحدث بلسان الكاتب .

إن جعل الشخصيات المتباينة اجتماعيا واقتصاديا وفكريا تتحدث (بصورة واحدة) تعبر عن أفكارها هو - بالأساس - حق إمكانية القاص

على بناء الشخصيات . إن السائق لا يمكن أن يتجاوز سمس ثقافة الراكب ، أو الأم التي تتحدث بنفس ثقافة الأب ، أو الشاعر الذي يتحدث من مستوى ثقافة الخيال .

إننا نلتمس حوار النبرة الواحدة في القصة الخليجية في الكثير من إنتاج القصاصين أمثال :  
جار الله الحميد ، وعدانية سلطان السالم ، وحليل إبراهيم الفريع ، ومحمد محمد الصويغ ، ولبل محمد صالح ، ..... وغيرهم كثير

#### خامسا : الاتجاه العام :

إن الواقعية النقدية هي اتجاه عام لدى القصة في الخليج العربي والجزيرة العربية ، وهذا ما دفعها إلى اعتناء (تكنيك) خاص بها متأثرة بذلك الاتجاه الواقعي النقدي في القصة العربية ، الذي اتجه نحو الفئات الشعبية ، وشخصياتها ، وأوغل كثيرا في اختلاقي الاجتماعية

إن هذا الاتجاه أصبح محيا لدى القصاصين الخليجيين ، وبالأخص لدى قصاصي الكويت والبحرين ، وبالتالي أكد إن هذا لا يتصل عن توجهات اجتماعية وسياسية واقتصادية لديهم .

إن اختيار نماذج شعبية بهذه الكثير (سهم وهواص - فقير - سائق - موظف - بائع - بقال .. الخ) وهذا التحديد الواضح لأدوارها الاجتماعية يجعلها تعبر بصراحة وضمها الاجتماعي ، وهذه الصراحة مجدها «ميرة» في القصة في الخليج والجزيرة العربية بحيث يرى من خلالها المجتمع يعيش دائما حالة (اللاتوافق) وحالة الصراع ، وحالة التوتر .

وهذا ما يجعلنا نشير في الختام ، إلى أن القصة في الخليج والجزيرة العربية هي حالة متقدمة في الوضع الثعال للمجتمع فيه ، وأكثر ما فيها أنها تقوم بمهمة «نويره» نحو مستقبل أفضل .

#### • هوامش :

الشعر الكويتي الحديث : ٢٩ كما يمكن مراجعته - عبدالله الطائي في كتابه «الأدب المعاصر في الخليج العربي» ٢١ إدري أنها أول مجلة في المنطقة .. وكانت تنبع في مطبعة الشورى بصره - ويقتن منه محمد جابر الأنصاري - على أن أول مجلة في تاريخ الخليج العربي : مجلة من الخليج العربي : ١٤٥ ويقتن منها على ذلك ملال منها الشامي : ملحق جريدة القبس العدد - ٣٦٥٦ / ١٢ / ١٩٨٢ / ٢

(٩) حواطب الصباح : الشعر الكويتي الحديث ٢٩

(١٠) إبراهيم عبدالله غنوم : القصة القصيرة في الخليج العربي . الكويت والبحرين ١٠٠ /

(١١) د. محمد حسن عبدالله : الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ٤١٤

(١٢) إسماعيل محمد إسماعيل : القصة العربية في الكويت ٢١ - ٢٢

(١٣) د. عمر محمد الطال - تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة

(١٤) د. سليمان الشطي . صورت الخلف ٩

(١٥) محمد عبد الرحيم كافود : الأدب القطري الحديث ٦٧

(١٦) أحمد المناعي : تعريف بالحركة الأدبية في البحرين - الأكلام العدد السابع ١٩٧٥ ٩٦

(١) د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ١٤٠ - ١٧٥ م ود محمد عبد الرحمن الشامي : التعليم في مكة والمدينة ٧٠ - ٩١

(٢) عبد العزيز الرشيد . تاريخ الكويت : ٢٨٣ . وعبدالله النوري : قصة التعليم في الكويت ٢٨ . يوسف النامي : للتقطعات ٢٢٨ - ٢٢٩

(٣) إسماعيل محمد إسماعيل : القصة العربية في الكويت ١٥

(٤) مبارك الخاطر : الكتابات الأولى الحديثة لخلق البحرين . ٣٦ - ٣٩ وهشام سيد خليل : دراسات في أدب البحرين . ٤٣٣ . وإبراهيم عبدالله غنوم : القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٦٦

(٥) محمد عبد الرحيم كافود : الأدب القطري الحديث ٩٠ - ويرى يوسف عبد الرحمن الخليل أن سنة ١٣٧٩ هـ (١٩٥٦ م) بداية حقبة التعليم النظامي . - يوسف عبد الرحمن الخليل : الصفحة الثانية في الأدب والفكرات القطرية ٧٦

(٦) مبارك الخاطر : الكتابات الأولى لخلق البحرين ١١٠

(٧) د. بكري شيخ أمين : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ١٠٦ - ١٣٥ ود سيد إسماعيل خليل : دراسات عن التعليم في المملكة العربية السعودية : ٢١ - ٢٣

(٨) د. بورية المرومي : شعرهدها لشعر دراسة نقدية وتحليلية ٢٦ وحواطب الصباح

(١٧) سيف مروة الشمائل - من تاريخ الكويت ٢٠٢. ولقد تأليفه عام ١٩٦٣ م عند إصداره من قبل إسماعيل في - القصة العربية في الكويت : ١٧ كما تجد تأليفه عام ١٩٦٠ م عند إبراهيم عبد الله علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين ٧٦

(١٨) إبراهيم عبد الله علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين - ٧٢

(١٩) إسماعيل نهد إسماعيل - القصة العربية في الكويت : ٤٩ .

(٢٠) ديوان خالد الفرج - الحرب والشرق ١٣٠ - ١٣٤ .

(٢١) سليمان الشطي - حوامش ومقدمات حول أول قصة خليجية . مجلة دراسات الخليج والبحرين العربية . المجلد ٢٧ . يونيو ١٩٨١ - ٧٧ - ٨٨ .

(٢٢) إبراهيم علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين . ١٦٥ - ١٦٦

(٢٣) أحمد النامي - المصير في الحركة الأدبية في البحرين - الأكلام - المجلد السابع - السنة العاشرة - نيسان ١٩٧٥ - ١٠٣

(٢٤) د. نوريه الرومي - الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور : ٢٤

(٢٥) د. محمد عايد - كتابات : يوليو : الجزء الثاني ٧٦ : ١٨٨ - ١٩٩

(٢٦) إبراهيم علوم - القصة القصيرة في الخليج العربي - الكويت والبحرين : ٢٠٥ - ٢٠٨

(٢٧) د. محمد عام الرميحي - البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : ٤٣ وما بعدها

(٢٨) د. نوريه الرومي - الحركة الشعرية في الخليج بين التقليد والتطور - ٢٨٥ - ٢٨٩

(٢٩) سيف مروة الشمائل - تاريخ الفصحى على الترتيب - الجزء الثاني ٢٧٦ . وبعد الله خليفة الشمائل - صناعة الفصحى ٥٩ - ٦٠

(٣٠) محمد مصطفى عيسى : ثلاثة على الطريق : سيرة المرحوم والقصص ٦٦

(٣١) ليلى النيمان - بيت في الذاكرة : امرأة في إيتاء . ١٩٧٤ تأليفه

(٣٢) عبد الله سعيد جمدان - القصص الشهيد : بنت الوادي : ١٨ - ٢٢٣

(٣٣) يرى الدكتور محمد الرميحي أن البؤل - حينما ساعد على بروز طبقات جديدة في مجتمع الخليج ( العالية والتكثيرة ) - ساعد كذلك ونعصر المتغير على أن تحافظ الطبقات القديمة - وخاصة المتغيرة - على نفوذها . فاحتفظت هذه الطبقة من ملكية الأرض في شكلها العام - إلى ملكية ما تحب لأرض - فعددت الأموال بل تلك الطبقة ونبتها أكثر من قبل السلطة . البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي . ٥ - والبحرين مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي ١٦٥

(٣٤) نشرت في : الأصوات - البحرانية - عدد ١٠٦ - ١١ - سبتمبر ١٩٦٧

(٣٥) د. عمر محمد مصطفى الخليل - تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة ٢٩ - ٤٠

(٣٦) خليل الفرج - الكلمات العارية - الساعة والنقطة ٦٦

(٣٧) د. سيار : شمس لا تشرق كل يوم - السبد ٣٥ - ٤٢

(٣٨) خليل الفرج : المذود الصائب . النساء والحب : ١٤ - ١٧

(٣٩) د. محمد بن محمد الشوير . إرادة الله القبول - المجلد ٤٦ - فبراير - مارس ١٩٨١ . ١٣٣ - ١٣٨ الفرج من مجموعته - النساء والحب - ٥٩

(٤٠) د. ربيع قصة - الأصوات للكتابة - خليل الفرج في مجموعته - النساء والحب : ١٩

(٤١) د. ربيع قصة - الفشل الفرج - خليل الفرج - في مجموعته - النساء والحب : ٤٣ وكذلك قصة - ساعة الزواج - في مجموعته - الساعة والنقطة : ٣

(٤٢) سليمان الخليل : صناديق : المجموعة الثالثة : ١٠١

(٤٣) ليلى النيمان - طوقى الأخرى - طوقى الأخرى - امرأة في إيتاء . ٨١ - ٨٩

(٤٤) محمد الناز - فيلسوف : مجلة الرسالة ١ / ٩ / ١٩٦٣ م

(٤٥) إسماعيل نهد إسماعيل - من ١٣ الأكلام والفن المشتركة ٦٣ - ٨٣

(٤٦) أحمد جمعة مبارك - تاريخ ميلاد جديد - سيرة المرحوم والقصص ٩١ - ١٠٢

(٤٧) محمد عيسى الشهدي : قلب الأم : الحب لا يكن ٣ - ٤٢

(٤٨) عبد الله سعيد جمدان - المرحوم البيت - بنت الوادي ٢٧ - ٣٧

(٤٩) ليلى النيمان - الفصل القادم - امرأة في إيتاء ٢٧ - ٣١

(٥٠) ليلى النيمان - الثوب الآخر - امرأة في إيتاء : ٦٥ - ٧٢

(٥١) خالد حمزة أبو الفرج - ذكريات لا تنسى - ذكريات لا تنسى ٥١ - ٦٩

(٥٢) كثر جبر - شرح لولاء - أنت وعادة القصص والعدد ٨ - ١٣

(٥٣) كثر جبر : الباحثة عن الحب - أنت وعادة القصص والعدد ٢٤ - ٢٩

(٥٤) خليل الفرج : المطار الخليلي - النساء والحب : ٦٦ - ٦٨

(٥٥) سليمان الخليل : من التي تجوب التلويح - عداة ١٢ - ٣٠

(٥٦) كثر جبر - سوف أقول وداعاً - أنت وعادة القصص والعدد ١٣ - ٤٨

(٥٧) محمد لأجد - من إلى القمر من سيمونية حريث ٦٦

(٥٨) محمد لأجد : جريئة في من مجهول : الرحيل إلى مدن الفرج . ٣٠

(٥٩) هداه سلطان السالم : لن نكره الفجر . حريف بلا مطر . ٢٣

(٦٠) خليل الفرج - الزوجة الثانية - النساء والحب . ٤٧

(٦١) يرى الدكتور عمر مصطفى الطالب ، أن ظاهرة الطلاق التي تزايدت القصة القصيرة في الخليج ، لا تنحصر إلا على قسمين من القصص ، وإن كانت هذه الظاهرة على هذه القصص فقد جاءت على شكلين . الأول . ويحلل الزواج الإيجاري الذي يرضه لأهل على الآباء ، دون مراعاة لتوافق ولبون والانسجام العاطفي ، أو لتأثير الس . وموضوعها للفتنة ، أو طمأنينة حال أو جنة خيال : يحلله الإيجار أو الإكراه على الطلاق من أجل لأي سبب من الأسباب ، راجع - تطور المرأة في مجتمع الخليج العربي من خلال القصة : ٢٥ - ٣١

(٦٢) محمد عيسى الشهدي - امرأة للبحر : الحب لا يكن . ٥ - ٥٧

(٦٣) خليل الفرج - الكلمات العارية - الساعة والنقطة ٦٥ - ٦٦

(٦٤) محمد الخليلي : العداة كتابات ٦٨ - ٣٧

(٦٥) سليمان الخليل . ويعرض غزال الرياح الجليل : البيان ١٩٧٤ سبتمبر ١٩٨٠ ١ - ١١

(٦٦) عبد الله سعيد جمدان . وضحي - بنت الوادي : ٣٦ - ٤٢

(٦٧) المصدر السابق : وضحي

(٦٨) راجع لمرور الاجتماعي للاقتصاد الحديث للدكتور محمد عام الرميحي - في كتابه البؤل والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ٦٦ - ٨٤ . والدكتور بدر الدين المصطفى - دراسات في تاريخ الكويت الاجتماعي والاقتصادي ٤٠٢ - ٤٢٣ ود صلاح السعد - معالم التعبير في دول الخليج العربي ١٣٢ - ١٣٨ . ويحصل إبراهيم الريان . مجتمع البحرين وأثر الهجرة الخارجية في تأثير بنائه الاجتماعي ٩٨ - ١١٣

(٦٩) د. صلاح السعد : التغيرات السياسية في الخليج العربي ٣٦١ - ٣٧٥ كي يمكن مراجعة بعض هذه الإحصائيات في كتاب : البحرين مشكلات : التعبير السياسي والاجتماعي للدكتور محمد الرميحي : ٢٩ - ٣٨

(٧٠) يرى الدكتور محمد الرميحي أن الصراع قد اشتد بين الفئات الوطنية والفئات الوافدة في نهاية الثلاثينات موزة بالأربعينيات حتى النصف الأول من الخمسينيات ، حيث انكمست حدة هذا الصراع شيئاً ما ، وتراجع ظاهرة العنف للواحد من هاتين الطبقتين أو وهما صاحبت تطور المصالحات الطبيعية التي ظهر لديها النمط عموماً ، وبمختلف حدة هذا الصراع باختلاف المصالحات الوافدة . . . البحرين مشكلات التعبير السياسي والاجتماعي ٣٩

(٧١) قضية تأخير الوطنية : جريدة الصباح : المجلد ٣٨٤٦ ١٤ آذار ١٩٧٩ م

(٧٢) ليلى النيمان - نشاط تجسسي : الرحيل ١٩ - ٣٠ وكذلك يمكن مراجعة قصة مرق مزروع محمد القصبي - البيان : المجلد ١٨٦ - سبتمبر

(٧٣) محمد حمد المصوح : حفاط من حذرات عائنة - ٧٣ - ٩٠

(٧٤) د. محمد جابر الانتصاري - تراث طهر وثقافتها المعاصرة من : ٩٤

إبراهيم أصلان  
أبو المعاطي أبو النجاة  
أحمد الشيخ  
إدوار الخراط  
شروت الباطنة  
جاذبية صدق  
جميل عطية إبراهيم  
خيرى شكلى  
سكينة فؤاد  
سليمان فياض  
صوفي عبد الله  
عبد الحكيم قاسم  
عبد الرحمن فهمي  
عبد الرحمن مجيد الربيعي

عبد العال الحمامي  
عبد الغفار مكاوي  
عبد الفتاح رزق  
عبد الله الطونجي  
عبد جبير  
فاروق خورشيد  
فنتحي الابياري  
مجيد طوبيا  
محمد البساطي  
محمود البدوي  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي  
يوسف إدريس  
يوسف القعيد

القصة القصيرة من خلال تجاربهم





## إبراهيم أصلان

١ - في تلك الفترة المبكرة لم تكن لي قراءات جادة في القصة القصيرة أحببت قراءة الشعر والنصوص المسرحية والروايات

٢ - القراءة في المسرح لادنى إلى «تشيكوف» - مسرحياً وقصصاً عندما انتهيت من قراءته أعدت قراءة واحدة القصيرة (موت موفف) - حيث ركني الصناديق وقررت كتابة القصة القصيرة

وقد كانت مجاردي الأولى باللغة السود ، وخطبة ، لما انتقلت للكتابة عن بعض الناس والأماكن التي أعرفها - أو الحكايات التي سمعتها - فجلت ذلك في إطار قصصي لا يختلف في شكله عن ذلك السابق الخالب من الكتابة ، والذي بحث على الأسى أكثر مما يبحث على التفسير - كتبنا خلال عام ونشرت منها حوالي ثلاث قصص ومرت الباقى - ومر عام آخر في عذاب صيالي مع النفس - وفي بداية عام ١٩٩٥ عاودت الكتابة مرة أخرى - وعرفت أن الكتابة وحدها هي التي تعلمت كيف تكتبها

٣ - قرأت ما استطعت ولكن من الضروري القول بأن الاطلاع على أصول هذا الفن مسألة شاقة عموماً - وأود هنا أن أقرض القارئ نصيحتي ألا يكون جدياً عن الموضوع لكن أوجز ألا يؤخذ باعتباره محاولة منا لفرش ما هو متوفر لدى من معلومات - وما كل ذلك إلا لأن في القصة القصيرة لا يعود إلى أوائل هذا القرن كما يذهب عدد من النقاد - ولا إلى القرن الماضي أو الذي قبله كما يذهب نقاد آخرون - وأخيراً أن كبار الدارسين يشكون كثيراً أن يكون لأي من الأشكال الفنية نفس القدم والأهمية التي يجدها في تاريخ القصة القصيرة

واماى الآن موسوعة هي على ما أعلم أنصغها في التاريخ لهذا الفن - وهي مشروعة هنا من القطع الكبير بحرى ألف قصة قصيرة كاملة - يختص الجزء الأول منها بتجسس مظاهر نشاطها في مختلف الآداب القديمة ثم نهم بقية الأجزاء معالجة مظاهر نموها وتطورها في كافة البلدان والعصور - وهي تذهب إلى القول بأنها - القصة القصيرة - واحدة من أهم العناصر في نسج الحياة الإنسانية - كما أنها كانت الوسيط الفعلى لأرقى الديانات - والسلاح الرئيسى لمكافحة المصلحين النظام منذ أيام «بوذا» حتى الأكل - وأنها قد بدأت منذ أمنت تلك المخلوقات - التي هي نحن - تتواصل في كلمات متطرفة - وأن تطورها منذ كان الصائد يرحل بعيداً (بسلحه الذي يعتمد عليه للحصول على الطعام له ولأسرته) مقابل أن يسمح تلك الحكايات الصغيرة التي يقصها «الشيوخ» - القصاصون - والتي يقربها عافية عن الضربة - تلك الحكايات المختلطة على الأبرار التي يستطيع يرسلها الصائد أن يستمدى طيور السماء وحيوانات الأدغال ويعملها مع السحب الطيرة على الخضوع إلى قدرته - أن يصبح سيداً للعالم - إن ذلك كله لم يكن يختلف في غايته عن الرسوم البدئية التي رسمها الفنان على جدران كهفه قبل أربعين ألفاً من الأهرام - والتي لا يظلمها تاريخ الفن بسبب ظهور جوجان أو فان جوج أو يكامو - وهم الكبار لأن تلك الرسوم القديمة لم تلب عن كباهم أبداً

صحيح أن صورها ، القصيرة - قد تغيرت من عصر إلى عصر كما تعددت أغراضها ، مثل أى شيء آخر ، وصحيح أن هناك إضافات طرقة - ولكن ذلك لا يلبى تاريخاً والحديث عن الأصول يحمل لسانة عظيمة ، ولنا أن نذكر أن

الشيء الأمضى في أصول حكاياتنا الخرافية أنها كانت تعد بالنسبة لأسلافنا اعتقاداً مهماً منذ مئات السنين يكسب أهمية الدائمة من خلال استمرار تلك العقيدة التي تطوف في عالم القصة ، حيث تتحول بالرهبات الخرافية وتعمل الأحلام ، بالفر ، إلى حقائق تصبح معظم التخييلات هي المرزى الكاملة وهي في كل زمن تكسب شكلها ومادتها بواسطة فن مؤلفها بعدما عن ذلك الشيخ القدم وحتى الكولومب جازيا ماركيز -

سوف أعطو مرة أخرى عن هذا الاستمرار ، ولكني أود أن أضيف أن هذه الموسوعة تترجم عن إحدى البرديات المصروفة بمنصف «برلين» قصة «خفر» ، باعتبارها أقدم قصة كتبت في العالم ، والذي دونها كاتب عاش في حوالي ٢٤٥٩ ق. م - وإن كان ينسب إلى روث «خفر» لاني بناء الأهرام والترجمة الخرافية لا تكون للموسوعة في هذا الخصوص : وهكذا يستطيع كاتب القصة القصيرة الحديثة أن يسبب أوبة فنه إلى واحد من أقدم الملوك في العالم ، عاش قبل خمسين أو أى شاعر آخر ..

لما عن الكتب التي تبحث في طرائق كتابة القصة القصيرة ، فلا أظن أن هناك كتاباً قرأنا بأن في هذا الموضوع ، كما فحست من السؤال لأنها غير اللواتي التحليلة أو التطبيقية التي تبحث في أمور قصص كيب بالفعل -

٤ - لا أعرف تماماً - ربما لاني لا أجد القدرة على مواصلة الحديث لفترة طويلة - وربما بسبب من نظري الجزئية ورفى بظنك الأشهاد القصيرة

قد غطت بها - وشعرت على حر ما باتى وجدت شيئاً يمكن أن أودعه حلياً ، وأن تكامل قصياً واجتاهياً عبر الوصول إلى قلب ما ، وقف على مدى نفسي في ذلك الإحاطة التي وحده -

٥ - المهم أن ذلك كان يوافق مع أغراض النجدة - والأهم من ذلك كله أنه أصعب أن أكون كاتباً لقصة القصيرة -

٥ - لم يكن لدى أبداً فكرة واضحة أردت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أردت هنا «الأحد» أن يراه -

وأنا لا أنقل أى قانون وأنا أكتب - لم أشر أبداً أنى كاتب ولى قراء ، وإنما حدثت والفتت واحداً فتنى أود ذلك إلى طرف ما - ولا أقبله على حاله أبداً وإن كنت أشر دائماً بذلك المكان الخلق الذى لنشاه - والذي تظنه أكثر البشر حساسية وصافياً ولاكاً والذي يظل الأشياء سوف يفهم ولا يصحح - والذي لن يرغبتك إلا أن تبهه

لما قرأت اثنين أحدهم ، فهم زملائي من الكتاب - هذا العدد القليل مهم الذى وقت في ذوقه - والذين أعلم أنهم وقفوا في والذين أحمل من أجل أن لا أفقد لهم أبداً - وقد كان ذلك حالاً عرواً وحيداً على الاستمرار -

٦ - إذا كنت في حالة ملالة - وكان لدى وقت - فقد لا يأنل ذلك أكثر من أيام - ولكن لا يحدث إلا على فترات متباعدة -

الصعوبات موجودة دائماً ، ولكنها لا تكون أبداً نفس الشيء - كأن لا يعزى بسهولة على نيتك الصريحة التي تواتم تماماً بين ما تحس به وما تتناول من مادة - وقد يبدو ذلك الخلل عندما تشعر بأن الكلمات ليست في مكانها الصحيح - ولكن الأمر سوف يبدو شيئاً إذا رأيت أن ما كنت تعرفه قبل الكتابة لم يساعدك أثناء الكتابة على اكتشاف شيء - لم تكن تعرفه - أو أى شيء آخر من هذا القبيل

٧ - من المؤكد أن الكاتب - كلما تقدم في العمل توفقت أدواته - ولأن هذا ما نأمل فيه على الأقل - وكلٌ يستخلص ما يعبه - ويقل أن ما يعبك ليس شرطاً أن يخطئ ، ولا بد أنى استخلصت شيئاً أو نشاء - وكنت كلفاً بالحديث عن ذلك قبل سنوات - وأكره أن أعاد ذلك الآن - فقد تغيرت أمور بالنسبة لي - ولا أجدنى قادراً على الكلام عن شيء لا أعرف عنه سوى ملامح لم تكمل بعد

٨ - لم أهتم بذلك في أي قصة من قصصى ، بل رتبي استبعاد كل شية حوله حتى لو جاءت طرأ . أغلبها مسألة خطيرة جداً ، مسألة لغزى هذه ، أن تم عمداً . وهذا وحده كليل بأن يفسد كل شىء ، إنها تثير جدلاً ولكنها لا تسبح هنا يروق إلى مستوى التجربة التي يمكن أن تصالف إلى تجارب الناس أو تاريخها . أن هم بأن يكون قصصك مغزى يساوى أن هم بأن تصيب لطفلك أنها لو قرنا . والمسألة في الكتابة ليست أن تلوى عملك - ولا طغلك - نحو وجهة يتوغلها ، ولكن المسألة هي استبعاد كل ما من شأنه أن يهرق نحو هذا العمل .

على الكاتب طبعاً أن يكون مشغولاً بمجمل الأوضاع التي يعيش فيها ، وهو لا يملك إلا أن يكون مهموماً بها ، والى صانع إلى الصير من المصوم - في الفن - دافع وجداني . لذلك قد يذهب الكاتب ويكتب عن الرجل والشجرة ، وهو غالباً لم يكون مشغولاً إلا بها ، بقطة الأرض التي تجمعها . بالحلاء المحيط ، بالصورة الغريب ، بالأوراق الخضراء ، برق السماء الرمادية التي تبدو بيضاء ، إنه يعلم هذه الأشياء ويبت فيها الروح ، بذلك فقط يكون قد استوفى شهادته وصبر عن الغزى في مجمل الأوضاع (هذه) التي يعيش فيها ، غير من كل ما يملك حيالاً . لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحث عن المغزى .

٩ - غالباً ما يكون مشغل إليها بسبب أشياء عابرة تتحلى ، رجلاً . مشهداً ، كلمة ، حبراً . والذهشة بهجة ولكنها قصيرة . وإذا أضحت الاستجابة جراحاً فهي دعوة إلى الاستغراق الذي يسل إلى قدر بالغ من الحساسية . رجالة بعضها . ولا تلب من الهجة إلا ما قد يهيبك ، إذا وظفت ، من كثرة ليلتك وبعملك وأنت تحلمه بكل ما يملك من جهد .

الشخصية تلب حاضرة دائماً ، حتى لو لم تكن موجودة . أما العناية بالحدث وحده فهو غير ممكن . لأن حدثاً معيناً ، لن يكتبك شيئاً إلا بالارتباط به الشخصية معينة وهكذا .

١٠ - المكان شىء أساسي بالنسبة في . سواء كتبت تفاصيله أو لم أكتب لابد أن تكون الحدود الجغرافية التي تصورها فيها القصة كاملة وواضحة أمام عيني . وأنا أختار ما يبنى العمل ، ولكن بقية التفاصيل التي لا تكتب (منظراً في ذلك مثل كل الكلمات التي لا تكتب) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب .

أقول لنفسى أحياناً إن ما يملك ، يكتبه قيمته الباقية من تلك الأشياء المبهولة . والتي لا تظل أبداً .

أما بالنسبة للزمان فإن ما يبنى هو الصورة . درجة النور ، هل يحدث ذلك والشمس في قلب السماء ؟ هل المحدث ؟ أم نحن الآن عند الغروب ؟ أم أن ذلك يجري في الوقت المتأخر من الليل ؟

١١ - لا أستطيع أن أسمى مراحل ، فقد كانت الأمور تتغير من قصص إلى أخرى كما يغير الواحد من وضعه لكي يرى من جانب آخر . قد تكون هناك عناية أكثر بإحكام السيطرة على الجو ، أو الحوار ، أو الموضوع ، أو الحركة . أو السطوة ، أو ملامحة لسطح ما هو كائن ، أو التفرغ الإمكانية التي يبعثها التثقل بالسرد بين العيالات ، إلى آخره . وفي هذه الحدود يمكن القول بأن قصصى كلها كانت متفرعة واحداً .

١٢ - نعم . كتبت شيئاً آخر . بدأ ذلك قبل عشر سنوات . ولا بأس من العودة إلى ما قبل ذلك قليلاً .

لقد بدأت الكتابة بإحساس من عدم الرضا . لم تكن هناك أي أية إمكانية للقبول بشىء مطروح فنياً واجتماعياً . ولم يكن هذا الرضا قائماً على أي أساس (وأغلب الظن أنه لا زال) والصعوبة في ذلك أن تكون أنت وما تكتبه شيئاً واحداً ، تتأوتك في أرمية دائمة من أجل ملاحظة كل مظاهر الاختلاف التي قد تنشأ

بها . يندل كل منكنا الآخر حتى تسوي شيئاً واحداً . أقصد بالصعوبة أن يكتب الإنسان كما يعيش . ولكني قصصت بها أن تجد نفسك تعيش مثلاً تكون الكتابة وليست هذه لحظة لتصبح ولكنها كشف عن مخبرية الموقف (لا تكتب إلا إذا كانت لديك رسالة محددة تريد أن تنقلها إلى القارئ) . عبارة كان لها في وقتها رنين الحكمة . وكان ساعى القريد قد غرغ حقيقته .

لم يكن هناك رسالة إذن ولا كان هناك معنى لعملها تلك القصص . ذلك أن هذه القصص (وقد وجدت ذلك دائماً) لم تبدأ بلغنى ولكنها أرادت الوصول إليه .

وكما أن للكثيرين ومائلهم إلى ذلك ، سواء كانت فنياً أو قانوناً ، فإن بوسع كاتب القصة القصيرة أيضاً أن يكون عمله هو وسيلة إلى ذلك ، على الأقل ، أنت لا تفعل غيرهما . وإذا تيسر للكتابة أن تكون في الجانب الأساسي منها ، مشروعة في ذلك الاتجاه ، فإن قصصك - تجاربك هي خبرة تصالف من قصة إلى أخرى . والراوى الذي يحكي - أو يرى - القصة العاشرة ، ليس نفس الراوى الذي حكاه - أو رآها - للمرة الأولى . هل يمكن لنا أن نلعب به للمواجهة مع امرئ لا نجعل . مثلاً نرى إن كان قد وصل إلى سن البلوغ أم لا . هل يقول شيئاً ، هل يفعل شيئاً ، هل يهرق إذا نزل النهر ؟ وما يقول ؟ يهرق في دعة أم يصيح (الخفوق) ؟ ؟ نرى ماذا يكون رد فعلك تجاه أى من المؤلفات . وهل تكون لديه أصلاً . عبر تلك القصص ، وجود فعل ؟ كيف يصح في وسلك أن تقول وأنت مطمئن (كان الرجل حزناً) شرط أن تكون هذه العبارة وحدها ودون أى استطراد بالإجابة على كيف عرفت أنه حزين وبأى قدر وعلى أى صورة يبدو ؟

وكانت الظروف العامة مؤاتية بحدودها ثلاثينيات إلى شىء أو إلى لا شىء . وعلى هذا الأساس شرحت في كتابة عدد أكبر من الصفحات ، بدأ ذلك مع نهاية عام ١٩٧٢ .

في أواخر ١٩٧٣ حصلت على منحة تفرغ لمدة سنة ، وفي الأسبوعية ادعيت أنني أكتب رواية ولم أفعل شيئاً ذا قيمة خلال ذلك العام . ولكن أصبح معروفاً أنني أكتب رواية ، لأن ما معنى أن تكتب عدداً كبيراً من الصفحات ؟ ! وضعت سنوات . وبدأت الصفحات تأخذ ذلك المنحى فضلاً كان الأسهل أن تقول « ما الذي يمكنني فعله لقد أصبح واضحاً لدى أن كتابة رواية عمل صعب جداً » ولكنني لم أفعل هذا . وإدراكى أنها محاولة للاستغراق أو لرفع الغطاء ، دون قسر ، ودون ما أمل كبير في أية نتائج . قلت إن الدنيا على الأقل سوف تسع ولقد يمكنك أن تحبر أو تستعيد بما أفقدت ، لم تحكى عن تلك الأشياء التي أودت أن تحكيها دائماً دون أن تعرف كيف ؟ كانت هناك مجموعة من المبادئ الفنية التي آمنت بها والتي أغلقت بعض الأشياء دون أشياء أخرى كثيرة منها . أردت أن أصبح باباً حيث يمكنك أن تتأود القصة القصيرة وقد أصبح المبنى شيئاً . وليس شرطاً أن يملك ذلك تكميلاً على نحو أفضل أو بصورة ملائمة ، وربما عاد المرء إلى صورة يرى لها . ولكن الشيء المؤكد أن المطلق سوف يجد شيئاً قد احتلف .

لقد ركزت على ذلك حتى أوضحت (ولقد كتبت رواية) أنني لم أنشأ أبداً أن أكتب رواية بل إنني لا أعرف من هو الذي الذي جعلنى أحس دائماً بأن كلمة روائى هي كلمة القيلة العقل على لفتي . والمدهش في هذه الكلمة إنك معها قلبت فيها لن تجددها مقبولة أبداً وهي في هذا الوقت بالتحديد إذا لم تكن مقبولة بقلب «الكبير» فإنها تصطبك في قلب مهولة . وإذا قرئت بقلب الكبير أصبحت أنت للمهولة . وهذا شىء غريب فضلاً .

١٣ - الحقيقة أن الحديث عن المستقبل أمر صعب ، خصوصاً وأن مستقبل هذا النوع الأدبي أو ذلك ، مرتبط بمستقبل العديد من المسائل الأخرى .

هناك من ناحية تلك المحاولات القليلة الجادة وهي - بسبب من رداءة الطقس - غير ذات تأثير وهناك بالطبع الكثير من الكتابات الأخرى المتطورة ، وهي كتابات تتبر العديد من الاحتمالات ، ولكنها في أغلبها احتمالات لا تتعلق بالمستقبل .

فن أذكر أن قصص مجموعتي الأولى «لغة في المدينة» ساهم في اختيارها للنشر مجموعة من أصدقاء هذه الفترة . وكب مقدمها أستاذي وصديق الناقد الكبير أنور المعداوي .

## أبو المعاطي أبو النجما

٣ - نعم . أهم قراءة ما يكتب عن تأصيل هذا الفن القصصى وخاصة في أدبنا العربى ، وأشير بالتقدير إلى مقالات الأستاذ يوسف الشارولى في هذا الاتجاه كما أرى . ما يكتبه كبار كتاب القصة القصيرة عن تجاربهم في كتابها ومطالعتهم من أجل الوصول إلى أسلوبهم الخاص وطريقتهم في بناء القصة ، وأيضا ما يكتبه النقاد من تطور هذا الفن القصصى .

٤ - هناك تجارب لا يمكن أن تكتب إلا في إطار القصة القصيرة ، وهناك تجارب لا يمكن أن يصح لها إلا إطار الرواية ، هذا من الناحية الشكلية البحتة ، على أن العامل الحاسم هو أن يكون الكاتب كاتب قصة قصيرة أصلا أو كاتب رواية . وقد يكون كتابا للشكلين معا .

لست أريد أن أتحدث هنا لا أعرف . لكن دعنى أزعج أئى أنصير أحيانا أن كاتب القصة القصيرة الصغير ، تلك الفترة خاصة أوروبا مراحا خاصا بقوده إلى الخطأ أو صناعة الواقع الخيالى فى ما إن تتابع في ترتيب معنى أو تشكىل في صيغة خاصة حتى توحى بسرها أو يفانون هذه الخيالات ، ما كان لهم ان قراء . وهذه الخيالات متطورة كالماء في عذرات الواقع والتفاصيل . إن هذه الفترة الحاصلة بالإضافة إلى طيبة الموضوع هي التى تأتى بكاتب القصة القصيرة لتلطف من هذا الماء ما يهى من أشكال نفس بالدلالات ، وتحرك العقل والنفوس . وتعطى للحياة معنى وألوانا بلا حدود وبلا توقف .

أحيانا كنت أنصير أن لكل كاتب تجاربه الأثرية وموضوعاته المفصلة التى يرشحها له تاريخه النفسى الفاتر في طفولته . وأن كل كاتب يتأديه موضوعه بقدر ما يتأديه طريقتة وأسلوبه وأسلوبه الآن في ضوء سؤالك . هل هناك علاقة خاصة تجعل للكاتب بظهور بين هذه الموضوعات ما يتناسب طريقتة وأسلوبه . أم أن الأمرين كليهما - للموضوع والطريقة - رغم ما يجها من علاقة بضمحان فنو الكاتب وتطوره في السطيل بغير ما يتأثران بمناخه ؟ !

أما مسألة إمكانية النشر فهي قد تفسر أن يبدأ الكاتب بالقصة القصيرة ، ولكن ماذا يفسر الاستمرار فيها ؟ !

على أن القصة القصيرة الحيدة تملك إغراءات هائلة فهي تبدو وكأنها تتحدى كتابا . فهي على صغر حجمها النسبى تملك بعض خصائص الشعر الغزال والبراما مما تجمع بين المعادى وغير المعادى . بين الفترة على مخاطبة الصغرة والكثرة . وهي أيضا تتحدى قارئها حين تكشف له عن الإمكانات الهائلة والمعاني الكبيرة والمطالقات الكثافة في جزئيات الواقع التى تمر به كل يوم دون أن يلتفت إلى ما وراءها من معاني وأسرار .

٥ - إذا صح فهمي هذا السؤال فهو عما كنت أسميه بالمشغول في الأدب وهو في جعلته من دوافع الأدب وهباته وخاصة في إطار القصة القصيرة وأهداف الأدب ودوافعه في جعلها لا تختلف بين شكل أدبى وآخر . ولكن لكل شكل أدبى إمكانات خاصة تبرز بهوية أفضل بعض جوانب الخبرة الإنسانية . ولست أدري كيف أجيب على سؤال كهذا إلا بأن أحيل السائل إلى ما كتبت يستطع منه ما يشاء أو ما يكون هذا الأدب قد نجح في إثارة أو توصيله . ذلك أن الحديث عما كتبت أريد توصيله هو عن الترويا التى لا أعرف إلى أى مدى تحققت . ومن المعروف أن كل نص أدبى يحمل رسالة . رسالة مباشرة تصل بعملية المواجه والغايات التى جعلت هذا الكاتب يكتب هذه القصة بجها في هذا الوقت دون

١ - من أهم كتاب القصة القصيرة اللذين قرأتهم قبل أن أملوس كتابة القصة الأساتذة محمود ليمور إبراهيم المازنى . يحيى حلى . نجيب محفوظ . محمود البدوى . يوسف جوهري . سعد مكاوى . عبد الرحمن الخميسى . ومن غير العرب جى دى موباسان ، أنطون تشيخوف . وقد يكون من المناسب هنا أن أشير إلى أنى في طفولتى المتأخرة حفظت القرآن الكريم . وقرأت الطبعة الشعبية من ألف ليلة وليلة . وبعض أجزاء من سيرة الظاهر بيبرس يوفى بها بعد العديد من روايات الجيب التى كان يترجمها عمر عبد العزيز أمين .

٢ - نشأت في بيئة ثقافية لا تعطى اهتماما للقصة القصيرة على عهد الزقازيق الدينى الذى قضيت فيه مرحلة الدراسة الابتدائية وجوها من المرحلة الثانوية كان الاهتمام كله مركزا على الشعر سواء على مستوى الدراسة أو على مستوى الاحتفالات التى يقبها المعهد في المناسبات الدينية أو الوطنية . على هذه الاحتفالات التى كان يديرها مدير الاقليم كانت الأسماء تسلط على الطلاب الذين يجهدون تأليف المقصائد في تلك المناسبات ، وحين نشرت أول قصة قصيرة في مجلة الرسالة في ذلك الوقت شعرت بنوع من رد الاعتبار أمام تجاهل هذه البيئة لما كتبت آنه مواهى . كنت أقرأ القصص القصيرة العربية والمترجمة التى تنشر في آخر مجلة الرسالة وفي غيرها من المجلات ، وكانت معظم القصص المترجمة عن الأدب الروسى . ولما كتبت أشعر أن هذا هو ما أردت أن أفعله . فهذه القصص تحدثت عن أشياء بسيطة في حياة الناس ببطاء ، بطريقة أفرهم أئى أفكر عليها لماذا لما الشعر كما كتبت أفهمه في هذا الوقت وفي هذه البيئة فقد كان لا يتحدث أو لا يهوى له أن يتحدث إلا عن الموضوعات الخييلة والمهمة مثل الولد النبوى . والمجرة الشريفة والاستقلال الوطنى والدموع .. الخ

وهكذا بدأت لجارى الأولى مع القصة القصيرة قراءة وكتابة . دون توجيه أو رعاية من أحد سوى ما يثله نشر الأستاذ الزيات في أوله من القصص من تشجيع معنوى هائل . لذلك كان من الطبيعى ألا أفكر في جميع قصص هذه المرحلة في كتاب . لقد أدركت بعد فترة أن هذه القصص بنيت أن تبقى جزء من تاريخ المحاولات الأولى . وأنا كمتعدا الإدراك بعد انتقالى إلى القاهرة لاستكمال دراستى في كلية دار

العلوم . وبدأت أعرف على جوانب من الحياة الأدبية من خلال زعمى على مفهى الكمال في الحياة حيث كانت تلتق في ندوة شبه يومية بحية من الأساتذة مثل للرحوم الناقد أنور المعداوي والدكتور عبد القادر القطف والدكتور محمد مندور والأستاذ نعمان عاشور وزكريا الجبارى وغيرهم . وفي إطار هذه الندوة تعرفت على الكثيرين من رفاق جيلى . وجاء النقاش . غالب طسا . عبد الحسنى طه بتر . محمود السجلنى . وحيد النقاش . جاء طاهر . وقبل ذلك كنت قد أنطيت بالعديد من رفاق هذه الفترة عبد الحليم حسن . سليمان ليلى . فاروق شوشة . .... اللهم أن لقالى وفقرى بهذه المجموعة كان حق بداية مرحلة النقد والتوجيه والرعاية . وهو الدور الذى كانت تقوم به مثل هذه الندوات من خلال الحوار والنقشة . ويمكن

وجودها على النحو الولود في السؤال يعني أن تكون كتابة القصة ولهم مائة أشهر من القصة رقم ١٠ أو ٢٠. ولكن الواقع غير ذلك ولهم اعتراض بوجود مثل هذه العناصر الخفية ، ولو ظننت من أن أولئك كتبوا عن هذه العناصر لما ظهرت في ذلك ، ولهم شعور قوي بوجودها ، فكل قصة جديدة تشكل في مخيلها جديدا وكأنني أكتب لأول مرة

فصاري ما أستطيع أن أوضح به هذه المسألة الفاصلة هو أن أعترف بأنني لا أملك القدرة على استخدام هذه العناصر بشكل إيجابي أو إيجابي ، يعني أنني أشعر شعورا قويا بالحاجة إلى كتابة قصة ، فالفكرة أو الشعور أو المصور تتمثل في داخل وتتحرك لكنني لا أستطيع توفير هذه الحرية الخفية بشكل إيجابي لتصبح صيغة قصصية ملائمة لهذا الذي أشعر به ، الصيغة الملائمة التي يمكن أن أصبح بعدها : « الله ! هذا ما كنت أبحث عنه ، هذه الصيغة يبدو أنها تجيب » في أفضل حالاتها كمنصة ، وأتذكر ذلك فقط لعمل هذه الحريات بشكل آلي لتهديب هذه الصيغة وجعلها أفكار قراء وجمالا ، مختلف هنا أو نصيف هناك ، تستخدم كل الحريات الملائمة في القصد والتجديد ولكنها أبدا لا تخلق الصيغة الملائمة في وجودها الأول ، أو هذا على الأقل ما أشعر به ، والله أعلم

.....

٨ - الحرية الإنسانية بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والفكرية مترابطة وشاملة وكاملة ، هذه مسألة أولية لا بد من التأكيد عليها ، وفي كل قصة نصيصة يفرح أن الكاتب يركز لسبب ما على جانب من جوانب هذه الحرية ، ولعل الأمر يصل بما أختار إليه في فترة سابقة (بمختلف المبادئ والأهداف غير المباشرة للقصة) فأسبانيا يكون الجانب الاجتماعي في القصة هو ما يهدف الكاتب إلى إبرازه لأنه المحور الذي تتحرك عليه عناصر القصة أو العامل الخامس في تطور أحداثها وشخصياتها ، وسوف نجد في هذه الحالة أن الأضواء المنبثة من كل عناصر القصة تحدد هذا الجانب بشكل صادق وفعال وينبع من ضرورات البناء الفني في القصة ، وهذا لا يسمى إطفاء للجوانب الأخرى النفسية أو الفكرية في الحرية ، فهي موجودة في حدودها فالكاتب لا يكتب قصة كل شيء ، والشئ نفسه يمكن أن يقال لو ركز الكاتب على الجانب النفسي أو الفكري للحرية ، فسوف تنسحب الأضواء على هذه الجوانب ، وقد يميل الجانب الاجتماعي آنذاك في الظل ، ليس لعدم أهميته في القصة أو خارجها أو بقصد إطفائه بل لأن القدر المحدود الذي يزل منه في التجربة هو القدر الملائم لصدق التجربة وجعلها وثيقة في هذه القصة ، المسألة إذن ليست محكمة بأهمية الجانب الاجتماعي في ذاته أو في الخارج أو بأهمية أي جانب آخر ، بل محكمة بخصوصية التجربة التي يقدمها الكاتب ، ويمدني صدقه ووجهه الشامل بدور كل جانب في القصة - اجتماعيا أو نفسيا أو فكريا - في تحريك الأحداث وتطور المحور بحيث يمر كل عنصر بالقدر الذي يحقق للممثل الفني توازنه الخاص وجماله وإيقاعه ومها نقل عن علاقة الأدب بالواقع فإن للعمل الأدبي وجوده الخاص المستقل نوعا ما ، بحيث أن الأشياء فيه تستمد أهميتها من علاقاتها في داخله ويصلح النهائي المباشر وغير مباشر.

٩ - مرة أخرى أذكر وحدة التجربة الإنسانية وشروطها وتكاملها سواء في داخل القصة أو خارجها ، ونقسم القصة إلى أحداث وشخصيات ولفظ ، هذه كلها أمور نظرية وشكلية ، فالأحداث منها نذكر صورتها نصص الشخصية ومنها يذكر مفهومها كما أن الشخصية بدورها نصص الأحداث ، ولما دائما ما يتبادران التأثير والتأثر ، وكلاهما يقدر الآخر، واللغة هي نتاج وصناعة التفاعل بين الحدث والشخصية ، وفي الواقع يعني أهم بالقصة ككل وفي حدود الأهداف المباشرة ، فأكتب القصة لأعبر عن شيء أو لأصك بشيء يتمثل في داخله ويصير أن أعرف عليه قبل أن أصعد في شركة الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجد شيئا هلاميا يقتر إلى التجسيد ليكتب معنى وليصبح أداة اتصال وتفاهم مع الآخرين أو عامل بكرة أوتيه أو عدم كما قلنا تصدع الدوايح وتترع ، المهم هناك شيء ينفع للكتابة ومنها تكن درجة جنونه أو غموضه ، وهالبا ما ينجبه بناء القصة

هيمو ، ورسالة غير مباشرة تتبع من كل النص الأدبي ، وكثيرا ما تكون الرسالة غير المباشرة أخطر ، ذلك أنها تتجاوز فهم الكاتب المرحلية ، وتتبع من مدى صدقه الشامل ورؤيته الصعبة الماثرة للتجربة الإنسانية ككل بما فيها دوافعه الوقية للكتابة ، هل أنني لا أريد أن أبدو كمن ينزوب من الإجابة على هذا السؤال الهام ، لما كتبه في السنوات الماضية كان يحصل بصدق وإمانة وزيق للتجربة الإنسانية في حياتي وحياة مواطني وفي العالم من حولنا وإذا أردت أن أحدد ملامح هذه الرؤية ، فهي رؤية ناعمة لأنها تحاول بقدر ما تستطيع أن تبقى في حوار مع كل مصادر المعرفة التي تتاح لها .

وهي رؤية غلت بعض الفاضلات التي توجها ، ولأنها تتحرك أنه بدون هذه الفاضلات لم تكن القدرة على اتخاذ القرار أو الموقف أو الفعل أو الكتابة ولكنها مسعدة لتسهيل هذه الفاضلات أمام أي حرية جديدة مؤثرة ، وتقبل المخاطرة بإعادة البناء الكلي لهذه الفاضلات مهما كان ذلك شاقا أو مؤلما وتذكر أن هذا جزء أساسي من معنى الحرية التي تطالب بها نفسها وللآخرين .

إنه لا يجدي كثيرا أن أقول لك أنني كنت في كل قصصى أبحث عن مشكلات العدالة والحرية والالتقاء .. الخ لأنه سبيل من المهم أن تعرف أنت أو غيرك كيف كان هذا الحديث ؟ من أي زاوية وفي أي موقف وبأي وسيلة فنية . فالسبب كلها تتحدث عن الحرية منذ سقراط والمهم كيف تتحدث عنها الآن وبلفظ الفهم ؟ وهذا ما يمكن أن يفيد فيه العودة إلى النص لمواجهة وليس كلام صحاحه عنه !

وبالنسبة لقارئي فلما لا أفتنه أناسي وأنا أكتب لتجسدي كتابي عن مقاسم ، لقارئي هو « الآخر » الذي لا يكتمل وجودي بدونهم وهو من قبل الكتابة وأثناءها وبعدنا بطريقة غير محددة ، وأنا دائما في حاجة إليه لأفهم معنى ما فطنت أو ليكتمل معناه ، لقارئي لا ينسى إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن مع أنني في أوليات معينة وفي إطار أزمات معينة قد أكتب إلى قارئ محدد ، ولكن هذا لا يزل على القضية الأساسية وهي أن قارئي هو أساسا الشخص الذي قد يظل أو يتخلل مع ما أكتب ولكنه يشعر دائما ويحرص على أن يكون طرفا في حوار مع ما أكتب ، لأنه يشعر أنه يتوحد مع الحرية التي تقدمها أناسي وأنه قادر على أن ينسى هذه الحرية من خلال المحاور معها أو حولا .

وبما لا أرى قارئي ولا أفرقه ولكنني أبقى في وجوده على نحو هيمي ، ولو شككت لحظة في وجوده لا قدرت على أن أكتب حرفا ، وأنا لا أنصف قارئي ولا أفتنه ولا أفتنه ، إنني أفتن أناسه عاريا صادقا حرا أناسي ، متحررا من الرقبة والرقبة ، من قيود الصداقة والمحبة والكراهية وحتى الحاجة إلى قارئ .

.....

٩ - ليس هناك زمن فطري أو قياسي لكتابة قصة قصيرة واحدة ، أحيانا أكتبها في جلسة أو جلستين وأحيانا في أيام وأحيانا في شهر - حيا بأنني لا أجلس لكتابة القصة إلا إذا كانت شبه متكاملة في رأسي

عليها أواجه في أحيان كثيرة صعوبات متعددة بعضها ينبع من ظروف الحياة اليومية ، التي كثيرا ما تحول بينك وبين الكتابة لفترة تفقد فيها لحظة الهام التي تجعل مشروع الكتابة ممكنا ، هل أن أؤمن بالصعوبات هو ما ينبع من الحالة النفسية أو النفسية ، فل بعض الأحيان يفرح أن كل شيء مناسب الظروف والوقت ودوافع الكتابة وهالبا ، ومع ذلك فعمل الكاتب يتجلى بهيم من أن يقدم له الصيغة المناسبة للإيجاج المشروع . القدرة الوحيدة التي تبقى لتعمل هي قدرته على إدراك أن جميع الصيغ المقترحة للعمل غير مناسبة ، وذلك هي مصيبة المصائب .

.....

٧ - هناك بالطبع مثل هذه العناصر الخفية التي تستمد عند الكتابة ، لكنني لا أعرف على وجه اليقين الطريقة التي تكونت بها أو تصل بها ، لأن مقتضى



أو وجهة نظري ، وأكاد ميلاً لإثارة طابعه المرسى حريته من خلال تعامله مع ما تقدمه له من رؤية أو تجربة

انجذبت إلى استخدام صيغ قديمة من التراث لمواجهة المخاض أحياناً ، كما تطورت في بعض القصص إلى استخدام لغة الحلم ورموزه ، وتوقفت طويلاً أمام اللحظة التي تفصل بين الحلم واليقظة لأنطلق إلى عالم النفس وعالم الشهادة معاً بعد رحلة من تبع صراع للتألمات فدخل المجتمع بين الفرد والمجتمع أصبحت أوجه غلبة أكبر حاجة انعكاس هذا الصراع على لوى الإنسان النفسية والروحية وعلى الصراع في داخله .

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة ، مع أنني أكتب الرواية ، وبين حين وآخر بعض المقالات النقدية ولكني أنسجل أنني لم أكتب منذ أكثر من عام أي شيء لا قصة قصيرة ولا طريقة ، ولست أعرف السبب الحقيقي وراء هذه الحالة التي تخونني إلى جورل أشياء كثيرة لا محل لذكرها .

.....

١٣ - مستقبل القصة القصيرة جزء من مستقبل الأدب المكتوب والقروء وأعتقد أن الأدب سيظل وديم لأن الأمر يتعلق بالحاجات النفسية والفكرية والروحية البسيطة التي يلبيها هذا الأدب للإنسان . وطبيعة الحال فإن ما تحده الثورة التكنولوجية في مجالات الاتصال من تأثيرات بعيدة المدى في شكل وطبيعة ومجوى هذا الأدب نتيجة للأدوات الجديدة التي تقوم بعمله والتأثير قاصداً الجمهور الذي يستهلكه ... هذا كله يجعل من الصعب التنبؤ بالقصة التي يمكن أن تطور إليها فن القصة القصيرة من خلال هذه الوسائل لكنني أعتقد أن القصة القصيرة المكتوبة في كتاب أو مجلة ستظل كجزيرة يندجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يقدر على التعبير عنها سوى قلم الكاتب المتطرد للقارئ الموحده ولم في هذه الجزيرة .

.....

ومداخلها ختمة إبراز هذا الشيء بأفضل صورة ممكنة ، وقد يحتاج أفضل صورة يمكنه إلى التذكير على الحدث أو الدخول عن طريق أو إلى التذكير على الشخصية وإبرازها على حساب الحدث أو التذكير على اللغة ، وقد يحتاج الأمر إلى تحقيق درجة عالية من التوازن في الاهتمام بكل هذه العناصر وطرق تقديمها . ليست هناك قاعدة مطلقة في هذا الموضوع . المهم أنني أتعامل مع القصة ككل متعلماً إلى أهداف تدور حول لحظة كتابتها هامة ومعلقة وقد أحتاجاً بعد إتمام عملية الكتابة والتواصل مع القارئ بأن القصة قد تجاوزت ما كنت أظنه أهدافي أو أهدافها .

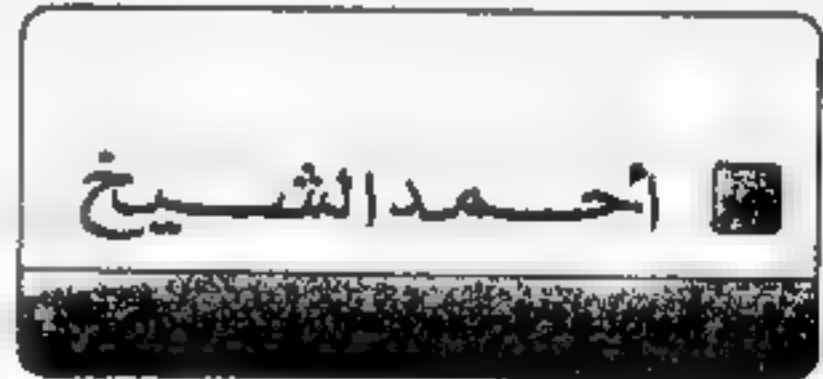
١٠ - هذا يوقظ على نظرتنا للحدث وماذا تريد منه ؟ هل يستلزمه في إطار التعبير والرمز أم في إطار الواقع والتنبؤ ؟ وعلى هذا الأساس فإذا كان التعبير الزمان والمكان له دلالة بالنسبة للحدث ، يفسره أو يضيف إليه أو يبرزه أو يصفه لأن التعبير يكون لازماً وبالعكس .

١١ - لم أرى لها أنجزت مراحل تطور ، ولوى أنه من المناسب في البداية أن أشير إلى أن تطور الكتابة عندي جزء لا ينفك عن تطور تفكيري وتطوير فهمي وخبرتي بقصة التطور في الحياة والجمع والوجود من حولي دون دخول في تفاصيل معنى التطور واتجاهاته ومعايره ، سواء في مستوى حياة الفرد أو المجتمع أو الإنسانية . بكل هذا أن أشير بإيجاز إلى ما أعتقد أنه اتجاهات هذا التطور في كتابتي للقصة القصيرة

أعتقد أنني تطورت في كتابتي للقصة من الملل إلى تعبد المشكلات وملاحق الشخصيات ومحاولة الإسهام بعقل النتائج إلى الإكفاء وإلقاء الضوء على بعض الشخصيات لتحرره في حرية أكبر ومخرجه من الأسفلان والموضوعة تبع قوتها الخاصة بما يتيح فرصة أفضل للقارئ للوصول إلى أي تعبير يراها والقيام بدور أكثر فاعلية في تفسير القصة والاستجابة لها

أعتقد أنني لما أكتب أصبحت أشعر أكثر وعياً بغيري أفضل للإنسان والشمع بحقيقة أمهاته وأوضاعه الإنسانية . وأظن أنني أصبحت أكثر الأحكام الأخلاقية على الشخصيات سواء بهدف تعذيبها أو إفلتانها .

أعتقد أنني أصبحت أقل حرصاً على كسب القارئ أو جذبته أعتقد أنه رديف



في مسوداتي المقدمة قصة قصيرة كتبها قبل أن أقرأ عميقاً دقيقاً للقصة . كنت في بداية الدراسة الثانوية . حصلي في تلك التصوصي المدرسية المتاحة . لا أتذكر منها سوى مقتطفات من كتابات التطور أو محطت مصطلح كامل أو بعض المصطلحات الوطنية لأحمد خيري . ربما كنت في الخامسة عشرة . مجرداً من إمكانية الحصول على كتاب غير الكتب المدرسية . لم تكن قرأت نصاً وثاء من ذاكرتي . لكنني عندما كتبت لم أكن أعرف هوية المؤلف . كنت مغرماً بحظ الشعر الناجح ، ولوفاً بالإنشاء ، يعلني الحرس الناعم للهموس في أنشعار إيلا أير ماضي وكتابات طه حسين . أنشعل حيناً مع الثاني وحافظ وشوق في قصائهم الوطنية . كان تكوناً قالياً متواضعا . لم أجد تشجيعاً من أحد فتكرت الأمر عاماً حتى انقضت بصديق أثناء فترة تجديدي . كنت أسير على حافة مجهود شخصي . وفي كل عدد قصة ورجل وشعر وملاحظ . قرأت في محفوظ عبد الرحمن وبلغت

خلاصتي به . أصداكم القول هو الوحيد الذي عرفني بلدي . بعد فترة التجديد كنت أعمل به في دار الفلال . شجعت على الكتابة . لعدم لي كسراً بأنحاء كتاب لم أجمع هم . ومنه عرفت بمسابقة غادي القصة . وكان ذلك في ١٩٦٣ / ٦٢ . قدمت بقصة ولزت مجازة . لكنني أدركت على غير ما ظننت أن الطريق طويل . وأن الجهد المطلوب أكثر بكثير من مجرد الفوز بمجازة أو حتى كتابة قصة في مسابقة . خرجت كيات شطاني لستجيبها أحياناً وأندملني وأشعر بغىء من الرضا ويتأكد أنني أحياناً أنني لم أفضل الطريق . قرأت تشيكوف ويوسف إدريس وتجب محفوظ والهدوى والشاروني وعشرات من كتاب جيلى . وتوقفت كثيراً عند يحيى حقي . وبلغت النشر في ١٩٦٦ على استحياء .

٢ - أعتني أن أقول إنه استعفاء . ذلك أنني أدركت أن الأمر أصبح الآن أكثر وأعتني بكثير من مجرد استعفاء فطري . لقد سققت أن القصة القصيرة . أصبح الإبداع مزجاً من دراسة واستفراء وثقافة ووعي بالعالم المعاش واستلهام واستشراق وصقل وموهبة قادرة على صياغة الكل في شكل أدبي له مواصفاته الثابتة والتعبير بالإصطلاحات والمجازة في نفس الوقت . أما كيف بدأت تجاربي الأولى فقد ذكرت البداية الطويلة التي لا يحد بها . ثم مرحلة التخطيط الخفيف من ٦٣ إلى ٦٩ تقريباً حيث أصدرت أول مجموعتي في أواخر ١٩٧٠ .

٣ - كان من الضروري أن أقرأ الكثير عن فن القصة القصيرة . هناك عشرات الكتب التي تناقش الموضوع من زوايا مختلفة ووجهات نظر متباينة . اجتهدات وبحوث أكاديمية خالصة وتحليلات . ابتداء من البداية أو المقدمة والحدث وحلقة



وأعبر عن رؤى وأفكاره بنفسه إذا ظلت عبارة مباشرة ، مخرج النص عن طبيعته الفنية وتدخله في حيز الترويج لأفكاره قد أؤمن بها لكنني أجاهد لتوصيلها بأدوات الفن نفسه .

٩ - يلعب الزمان والمكان دوراً مهماً في بعض القصص بحيث يكون أميدان أو الشارع أو البيت جزءاً من البناء الفني ، ويشيع جواً مختلفاً في كل حالة ، لكن في قصص الشخصيات المأزومة التي تسطر فيها الحالة النفسية لا يكون الأمر بهذا الظفر من الأهمية ، وعلى أي حال فالقصة مسج عسوي تشترك فيه العناصر لتخرج به حياً موحياً أو ميتاً بلواً ، وهذا يتوقف على قدرات كل كاتب

١٠ - مدخل القصة بالنسبة لي هو المقياس الحقيقي لإمكانية النجاح أو الفشل في إنجازها بمعنى أنه من الممكن في حالة العجز عن اختيار المدخل المناسب للموضوع أن تضع القصة نفسها إياها البداية أو بنبرة المحسوبة الأولى التي أنطلق منها في محاولة استكمال ملامح الكائن الحي ، ومنها كان الأمر في قصة الأشخاص أو الأحداث لأن البداية الموفقة هي قصة موفقة ، مدخل القصة هو المشهد الشامل عن بعد لمدينة أو قرية ، قد تصطبظ ظلتها أو تستغطف ، أما مسألة الاهتمام بقصة الحدث أو الشخصية فالمسألة لجميع إلى طبيعة العمل نفسه ، وإن كنت أرى أن شخصيات القصة القصيرة يحتاجها الفن التامع في حاجة إلى جهود المبدعين المتميزين

١١ - كانت مرحلة البدايات كما ذكرت متواضعة ، تعبر عن قلق غير واضح بطيعة الفن نفسه ، فيها الكثير من التهور والحدة في التعبير ، أكتب القصة وكأنني أناقش كل قضايا العالم ، لكنني بعد أن استكنت أذوبل أدركت أهمية المدور والمهارة الخاصة التي تسري في المداير ، الجزء الناعم الذي يعطي الطباها دائماً ويظل حالة الفلق أو الألم ، والصدق الفني الذي يبدو قاسياً وحنيفاً برهم بساطته . لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فهناك طبيعة البناء اللغوي الذي يتطلب جهداً من الفن ، تعبيراً عن واقع يتلمح في التخطي ويستشرف المستقبل الأفضل

١٢ - سوف تلي قصة القصيرة رسالي وهي الأولى ، حتى عندما كتبت رواية الناس في كفر عسكر التي نشر جودها الأول لفظ ومازال في مكتبي جزآن يكتلانيا ، حتى لي هذه الرواية كنت أستخدم لكتيك القصة القصيرة وأدواتها . ومن هنا كان عسرهما في النقل مولزها لبساطتها المفرطة في اللغة وطبيعة الموضوع الذي عبرت عنه ، لذلك فأنا كاتب قصة قصيرة حتى ولو أصدرت لي مستقبل عشرات الروايات

١٣ - القصة القصيرة هي لغة المستقبل ، سوف تتجدد وتزدهر وسوف تلي واحدة من أهم الفنون في شرقنا العربي برهم كل الطباها ، وقد بدا لي التسميات كما تطمح إلى أن تصبح الكتابات المصرية لفترة على مستوى الإبداع العالي في هذا الفن . لقد تكامل الريب . لكن الثقافة مارالت تسير ، يطمح ولكن بدأب وسوف يبل الحلم في أن يبدع الكاتب المصري قصة قصيرة مميزة تنسج بالخصرعية وطاعة إلى أن نحمل مكاناً مرموقاً ومظلماً بين سائر الفنون .

التنوير والنهاية حتى الدراسات النقدية لمخرج لوكتاش وهارور مرورا ببعض حق وبعد الضن طه بنو وصلاح فضل ورشاد وشدي واجهادات الشكل البالي وغيره ، لكنني أخلص إلى أنه ليس بالنقد للدروس يبدع الأدباء ، فالنق مظهر حرة أولاً . وممارسة محكمة بالبراعة فانيا الحرة هي الأساس والتقني ضروري ، لكن لا ينبغي له أن يلف عبقة ليصحب الموهج الخلاق ويحدد لها مقاييس السرعة

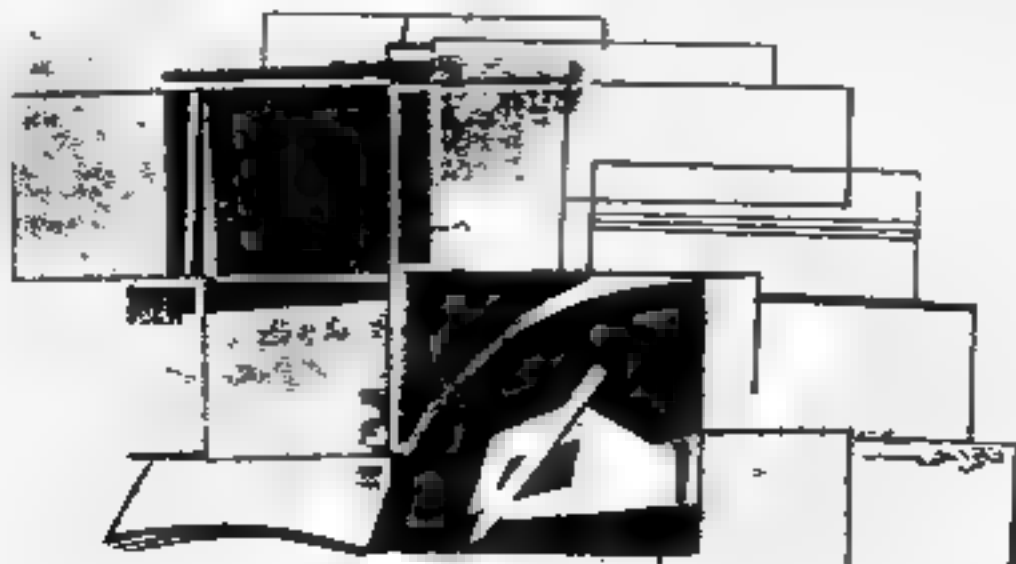
٤ - أحياناً أجلس وسط مجموعة من البشر وأتابع السماع إلى حوارهم . قد أشاركهم أو أكتل بالسماع . لكنني ألاحظ أن الكثير من الممارات التي تلال لاتضيف جديداً ، أنني إن يقتصر البشر كلامهم . أن يكون حوارهم مركزاً . وكثيراً ، ما أقول لنفسي إن القصة القصيرة فن واقع لا يعرفه الكثير من الناس . ولو عرفه اعتقت الفزرة . وأقوم بنفسه لأنني أدبر الناس ولقد كررت في بعض الأحيان ، لكنني بصدد أزعهم أنني أجاهد في حوار مع الآخرين أن أكون مختصراً قدر الإمكان هل يعني هذا أنني أسأول أن أجعل من حوار نفسي قصة قصيرة أم أن تكويب نفسي برفاح أكثر في إطار القصة القصيرة ؟

٥ - القصة عندي محاولة للتواصل مع الآخرين . ويأتي التواصل عندما يكون هناك شيء مشترك ، حلم أو ألم أو نوح أو دهشة مشتركة . وقاربي عندي هو الإنسان المعاصر الذي يشاركني الأرض والمصر والمناخ . قاربي كما أعظم يملك الحساسية والوعي والقدره على استخلاص المعاني التي أدور حولها في كتاباتي . إني أشعر به ينتسب بينا أكتب له ، إنه يشاركني على بحر غامض في اختيار الموضوعات وتربب الأحداث وصياغة الممارات ، إنه الجزء الآخر من أياها كان وحيثاً كان

٦ - هي الزم الذي تسطره كتابة القصة . يتطلب الأمر من عمل إلى آخر . لكنه لا يريد متوسط ما أكتبه بشكل عام عن أريج قصص في العام أشعر أنه إنتاج قليل . لا يعبر عن قدرتي على الإبداع ، تلك القدرة البديهة في الانتحال بعموم الحياة اليومية والإحباط الناتج عن عدم الجدي من المناخ الظالم الذي يعاقب من كل كاتب صادق . وأشعر بأن قدرتي الحقيقية على الكتابة تتجاوز ما أقوم بإنجازه فعلا بسبب الموقفات الحياتية والمناخ المحيط الذي لا يشجع على الاستمرار في العطاء

٧ - لا ، كل قصة عندي هي كائن حي مستقل عن لغتها . لها بصاها وطباها الخاصة ، القصة عندي تكتب نفسها ، أتيح لنفسي من التدخل أو طرح الأفكار الحرفية . إني أدخل حالة الإبداع تاركاً حقل النقد . وعندما تنهي استعده لقرأ معي ويساعدني على التعديل والنقد ووضع القيمات الأخيرة .

٨ - لا يكتف الكاتب الحظي من فراغ ، الكتابة دور وساعة وتعبر عن زمان ومكان ، والكاتب يتأثر بواقع المحيط بها أدمى عدم الاهتمام أو الانزوم . حتى أصحاب فكرة الفن للفن يتأثرون من نفس هذا الواقع . فهم لا يكونون من فراغ ، ولذلك متجه في أعالي التفكير الذي يتلفس الأوضاع الاجتماعية . لكنني لا أميل إلى اتقني الأحداث الفنية لسرا لأخرج بمفرقة أو مغزى سبق فذلك رسالة يقوم بها رجال الفكر والسياسة وعلماء الاجتماع وأني اكتب بالصدق



## إدوار الخرافات

١ - المازق في هذا السؤال هو تلك الجملة الطويلة « كما يقول النحلة » هي لم أكن أكتب - بحسب ما - هذا « فن الأدب » ؟ والمخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال - فإما هي فعلت الآن - متى لم أكن أكتب القصة القصيرة ؟ وبالتالي متى لم أكن أقرأها ؟ والرد المضمن هو : دائما - منذ أن تخلق عندي الوعي بنفسى - وإلى غاية ما أذكر هذا الوعي - وهو رد سهل وصحيح ولكنه في ظني ليس ردا على الإطلاق - وليس جيدا أبدا - من الحق أن معظم هذه القيلة من الناس - قيلة الروائيين - قد تربط وتزامن عندهم الوعي والإبداع - على نحو من الأنحاء في كل من الوعي والإبداع - ولكن هذا صحيح عند الناس جميعا لها التصور - وفي كل إنسان هناك كامن - فنان بالقوة - إن لم يكن بالفعل - وإذا انتهت هذه إمكانية قيام التواصل نفسها - من منام يسمع الحكايات والخرافات في حجر ربه - ولم يقصها ؟ في هذا الفجر الذي يبدو الآن ظاهرا في مناطق ما وسطا بالروح في مناطق أخرى - في هذا الإشرق الأول الذي أنتظر ابتعاده عندي في كل مرة - أكتب أو أحلم بالكتابة كانت القصة - أو الحكاية - كثيرة معاشة يخرج لها الثاني والمطاء على بحر حمم - وعلى هذا التحرك كان الطفل الذي كنته - وهل يجهلني أن أقول : وكأنني مازلت ؟ - يعرف القصة ويحبها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئا مخرجا عنه

ولكن المخرج الثاني والتناول الأكثر جدية هو فهم القصة القصيرة - في السؤال - بأنها « فن أدبي » - وأنها كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا الضم - وهي قصة صعبة جدا وأنا على يقين أنها في النهاية غير مقبولة - فبهي أن يفهم هذا السؤال على أنه ينصب على قصة ما لمحمد ما في سياق فن أدبي مواضع عليه - كما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأهمية الطقوس التي مازلت لها سطوتها - عندي - حتى في داخل القصة التي أكتبها الآن بكل ما أراه فيها - بعد أن نكتب بالضرورة - من رهالة الداخل ودقة التناول -

فلنكن الإجابة بذلك أن قراءة القصة وكتابتها عندي قد تزامنت وتصارفت القصص الأولى جدا - عندما كنت في الخامسة أو العاشرة - التي جلست أكتبها في كراسة المدرسة وبين قراءتي للطفلة لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات وروايات والقصص التي كانت تتخرفها حملات لخدمة كانت في بيتنا : « الفجر الجديد » - و « الطلائع المصورة » - و « الهلال » و « الصور » و « الاثنين » و « ٢٠٠٠ قصة » وهكذا وركام من روايات وقصص مترجمة ومصرية - وكان الكتاب - أو الجملة في تلك الأيام لا أدرى - يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة : « قصة مصرية » كأنها نأجيدا لدالية متصورة أو يراد بها أن تكون متصورة - تلك القصص كانت على مذاقنا إعادة خلق هذه القصص والأحداث التي أقرأها - في وسط هذا الزكام من يذكر الأسماء الأولى ؟ حشد من الأشباح لا أستطيع الآن أن أعدد لها ولا كيف كنت أستجيب لها التعرف والتعير جاء بعد ذلك - كانت القراءة عندي في هذه السنوات الباكورة - ومازالت - بها لا إشباع له - وحاجة ملحة وإنسية

وفي سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالإنجليزية أيضا - ماذا أقول ؟ قرأتهم جميعا ( كما يقول إليوت ؟ ) عرفتهم جميعا وكأنني أنزلة أحدا منهم - ولا عرفت - في آن - أنني أن تكون إجابتي غير محدودة - ولكن ماذا فعلت ؟ هل أكر على السبحة عذرا لا ينتهي من الأسماء ؟ !

المخوف في إجابتي إذن هو التزامن - كأنما ليس هناك « قبلية » أو « بعدية » عندما تكون القصة هي نفسها الحياة - أو أكلها فيها حبسية وجوهرية - فكيف يمكن التعميد ؟ !

٢ - في إجابتي عن السؤال الأول ما يشير إلى إجابة ما - لم تكن القصة شيئا مخرجيا على يلمت اهتمامي بها شيء ما - ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة - إلا أنها حياتك نفسها ؟ ليس في هذا أدنى قدر من « الشعرية » أو « الخطابة » - هو تقرير جلال وصارم لواقع جاف وصارمة - ومعنى ذلك ضرورة العودة إلى تحليل نفسي - ذاتي - واجتماعي - اقتصادي - وثقافي - حضاري - هذه الحياة للفرده بالذات - في عصم حيوات لا حياة لها - ليس هذا - بالصبط - هو ما أسأله عندما أكتب « القصة » - لا عندما أكتب « عن القصة » ؟ هل هي حساسة خاصة فطر عليها المرء ؟ هل هو شوق أولي للشكل الموجود من جديد ؟ هل هي إحباطات الطفولة وتوقها إلى تحقيق المستحيلات - وكأنها لا تعرف المستحيلات ؟ - هل هي نوازع عارمة نحو إشباع لا يتحقق أبدا ؟

كيف يمكن أن نفرق بين الأسباب والظواهر ؟ وهل هناك حقا لتفريق بين ؟ هل هي خطوط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطني في الغلايات وهاكر الأرمبيات - هل هي ترائي وثقافتنا القبطية وأبعادها الدينية - أمنا فيريالية بالضرورة ؟ وقد عشت بحرارة خاصة في بيتة خاصة ؟ انقضى ذلك كله - وغيره بالتأكيد - بل هذا المخرج الذي كاد أن يكون لا يرافقه بين الواقع وما غير الواقع - وأقول الآن أنه من صميمه - وأن « العالم » الحياة - الذي يتخلل من جديد في « القصة » هو « العالم » الحياة - الحق والواحد - لعل في ذلك ما دفعني إلى القصة - لا أدرى - ولكن لا يمكن - بكل ما أمالك من مقدرة على التذكر - أن أنكر ماذا دفنت في ألبا

أما تجلتي الأولى للطفلة فقد كانت إعادة كتابة مآثره وإعادة تخليفه وتفكيكه - « قصتي » الأولى - أين هي ؟ هل ضاعت ؟ - كانت عن محارب حتى سقط أسيرا في أيدي الطلائع على جبال الخطبة - ورحلته واستشهاده - كنا في أيام حرب الحبشة -

ولقصي الثانية كانت شيئا بين الشعر والتأمل والتويجات الرومانسية - من رعاة وجواري على سفوح الأوج وفي وادي النيل وسفوحهم بين آفة الحب والدمر من ناحية - وبين أشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل « أوزيريس » - و « الموت » و « الملوك » و « الشيطان » - وهكذا

وجاءت بعدها « قصص » عن فتاتي لخرق بهم معاند أولانهم وفلاحين يمزقون النسي على شط النيل ويحسون مع الجلبة في عالم سطر مضيء -

وكتبت أكتب مع هذه « القصص » منذ كنت في الخامسة أو العاشرة حتى السادسة عشرة شرا يتخلل من جمل طفلة حسية وعاطفية إلى أوردان مظافة شديدة الفقر والظلم إلى شمر مرسل على طريقة مدرسة فبولو ثم إلى شمر فيه كل الحرية من كل القيود هو الذي أسلمني إلى صياغة « القصص » و « المسرحيات » التي لا تقوم بمواصفات ولا تملك أحدا أو شيئا - توجعات من الأحداث والتدخلات الثملات والأسئلة والأشواق والانفعالات التي لا يعرفها إلا المنصبا اليأكر المشعل عريقه الداخل الخالص

وكأنما بين ليلة وضحاها - بعد ذلك - كتبت أولى قصص « حيطان عالية » - وكان هذه القصص كانت قد نضجت - بالقوة - على تلك النيران الأولى للمطالعة التي من الصياغات والقراءات ومطالعة بدء تشكل الوعي الحق بالقضايا الأساسية التي مازالت تشغلي حتى الآن

٣ - نعم - بالطبع - كثيرا

هذا كل ما يتطلبه طاهر لسؤال الإجابة عنه وبالفصح للسؤال مقاصده ورواياته - فالسؤال لم يقل - وماذا قرأت بالتعميد ؟ وإجابتي عن هذا السؤال

الباطن هي : الكتب الأساسية ، المكون ، التي كانت تنمى في كلية آداب الإسكندرية في الأربعينيات الأولى ، كنت أفرس الحقوق وأقرأ مفردات ومراجع الآداب مع أصدقائي فيها ما هي بالتحديد ؟ هل يطلب مني أن أذكرها الآن بعد أن قرأت في القصد ما لا أعرف الآن أن أحصيه ؟ في تلك الأيام كانت مكتبة الدكتور زكي أني شادي مطروحة لنا ، وكانت مكتبة بلدية الإسكندرية مغلقة ، وكان يجب علينا ألا ننتهي . لم أكن أسمى إلى قراءة تطلي ، أو أسطيد منها ، كيف أكتب . وفي الوقت الذي كنت أريد أن أعرف فيه - أعرف كل شيء - لم أتمكن فطحت أيام الشباب وطموحاته الطرية ، أنظف لم تطلي ، غاما ، حتى الآن - كنت أيضا مؤمنا بإيمان الشباب بأنه ما من نقيض أو حارس يقاتل على أن يربى كيف أكتب (ليس هذا هو الجانب الباطني القليل من السؤال ؟) وثأنا الآن ، في كهولة مازال فيها شباب محترق - مازلت لا أرى نفسي قلما أو فارسا ، وما عنت لظ بأن أكتب أو أفرس قراءاتي في القصد . أقرأها وأكتب أناها على الطرز . وأظن أكتب كأنني لم أقرأها قط . وهو غير صحيح ، بالطبع ، فل أختبرات في طرائق الكتابة ، لم تأت بحسن المطورة وحدها على الأقل . ولكن هذا مؤال آخر غاما

٤ - هل أقول : بل هي التي اضطرتني ولم أصورها ؟ في هذا شيء من الصحة ، وكثير من التزعج عن الإجابة ، طبعاً . قلت إنني كتبت قصص الطفلة الأولى بطولع أنحت إليها ، أشواق وقزوعات وضغوط ، في سياق نفسي ، واجتماعي ، وميتافيزيقي بدأ بتشكيل ميكرو كونا ولا يبي بنمو وبهيب وبكثف ، نحو إعادة تشكيل «العالم - الحياة» ، نحو خلق تولد وقديم ، نحو توازن أو معنى لا يحد ، نحو صياغة «التوازن للإيمان» ، ولكني بهذا أسبق الإجابة عن السؤال الثاني إمكانية النشر ، بالطبع ، لم تكن لا سبياً ولا مقصداً لم أنشر شيئاً حتى عام ١٩٥٨ عندما طبعتم «حيطان عالية» ، «حكايا المجموعة في كتابين» طبع طبعاً . وحتى الآن لا أعرف طريقاً لهذا أو غير عهد للنشر . وأصبحت الآن ، بحكم الواقع ، لا أهتم كثيراً . ولكن هذه أيضاً كتابات أخرى .

٥ - ما أصعب هذا السؤال ! وداعاً يسأل ، وداعاً كأنها أجبه للمرة الأولى . أريد أن أصل للقاري ، ببساطة . أريد أن أقيم جسراً بين الجوانب المتصلة في ضمير الواحد والمعرف والاحتياج ، أن أعطي مع القاري - ولو مقدس خطرة واحدة في ساحة الخلية ، حطفتي التي هي أيضاً حقله ، أن ترتفع معرفته بهذا «العالم - الحياة» ، ولو مقدس لامة واحدة ، أن تحصل ، أنا وهو ، نحن معنا ، جمال هذا الوجود الذي لا يخال وأهماته الفادحة ، أن أطمع مع حلم السعادة والكبرياء ولعرف مشقة الحلم ، وهذا العمل الذي يكاد يكون في قلب اليأس وإن لم يقع فيه ، من أجل الحلم ، وأن أسمع أنا وهذا القاري الذي لا أعرفه - وأعرفه بحبيبة معرفتي لنفسي في آن - عن ذات أنفسنا ، معاً : أن نترك معاً هذا اللامعي والحروب والفر الذي يحيط بنا ، وعندما نتركه ، عن طريق هذا الفن ، في الإحزان ، وحده ، نل له جيباً ، وإلزام به لا ينش هذا التي نفسه . وأن نواصل إليه - أن أصل مع على الأصح - إلى لعبة الحب ، والجدد ومباحثه وحلقاته ، وإلى رقة العالم وروحانيته ، وإلى حافة الموت ونجاوره ، وإلى سؤال الله ، وفي السؤال ، وحده ، إجابة ما . يعني أختلف إلى معرفة لعبة ما - أو قيم ما - وإلى جبالها الخاص - والمعرفة هنا خلق وحرف في وقت معاً

لا أتمثل قارئاً وأنا أكتب ، لأنه ، في قصوري ، ليس مغايراً في أتمته أولاً أتمته ، ليس خارجياً ، هو في وقت معاً أنا - وقارئ أيضاً كم مجهول عندي ، ليس هو الصورة ، وليس هو الشعب ، ولا الجمهور ، هذه هي هي تصورات سوسيولوجية بحتة قارئ احتمال قائم ، هنا والآن ، وفي غير مكان أو زمان - لأنني أظن نفسي أيضاً احتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا - وهو أيضاً صلة حميمة . أنا بالمعايير السوسيولوجية - ولها ضرورتها وشرعيتها - في الثقافة المصرية الطرية الرابطة التي تعرف صفاتها ، تفشي الأمية ، مجرد أمية الألف باء ، عشياً مروجاً ، ومطازع القبيات ، ومطرة أفرات الإعلام بقيمتها المدمرة أو بضميرها القيم - كلها شئت - فأننا أسأل نفسي : من هو قارئ ؟ ولا أعرف . وحتى في أمثل الظروف الثقافية

للطورية - وهنا مفارقة في صعوبات الإجابة - أليس معينا ذلك الكادر الذي يجد قارئاً واحداً ؟ القاري الواحد ، ببساطة ، قوة . يمكن أن تضاعف إ ما لا نهاية ، يعني هو احتمال لا نهاية لحدوده ، ليس له حدود يمكن حسابها ٦ - الزمن للعمل للعمل الكتابة فلهذا ساعات قلائل ، مخصصة في الغالب اتصالاً لا ينقطع ، وبمكة ، ونحت ضغط ، وفي حال من الترهج ، يجعل الزم نفسه غير محسوب .

لا صعوبات ولا شية صعوبات في أثناء الكتابة . إذن ، الصعوبة التي لا تكاد لتحمل ، والمحنة الفادحة ، هي في كتابة أول كلمة من أول جملة ، بعد متورة الكتابة هي نفسها سورة تحفلي مشروب مطلق حتى ، ما أنشبه بلمر العبادة ، أو العشق . هذا فليست كتاباً محترفاً ، ولا كتاباً كبير الإنتاج ، بأي ملباس حقل إلى حد الإحلال . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التحلل والاحتداد والاستعداد والتشكل ، بطا شئت ، فقد استغرق سنوات طويلاً بغير قصص القصص استغرقت عشرة سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت لتخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها ، دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، في كتبها في ساعات ، في غضون ليلة واحدة

٧ - ليست الخرفة عندي - وهي قلما في قصوري موجودة وشبهة الإحكام - متصلة بأي معنى عن الجهر . التشكيل يأتي واحداً غير منقسم ، أقيم الكتابة كلها جوهراً واحداً ، إن صح هذا التعبير . ليست هذه قضية الشكل والمضمون التي كانت وشجت مونة قلما ، ولكن الإختبارات الطرية - أيها إن صح التعبير - سابقة على فعل الكتابة ، ومربطة بل مندخلة بالرواية القصصية نفسها . مثلاً ، ليس تكنيك الحور أو المناجاة الداخلية (الداخلية في قلب الأشياء ومعها أيضاً) ، ولا الخطاء التسلسل الزمني الخارجى التقليدي ، ولا المناجاة الأماكن ، ولا الفصحى الأسلوبية - الكتابة للزمن ، والنتالي (تكرر لا التالفة) بالفاعات مفرحة ومنحة ، مثلاً ، ولا تولد القصوى باللاقصوى ، ولا استنطاق الحلم بكل صباهه في قلب الجاهل والخارجي والواقعي ، ليست هذه كلها طرائق حربية - فقط - بل هي أيضاً ، وبشكل لا سبيل إلى مفادته ، رؤية وحساسية وإدراك ، على هذه المسربات الثلاثة ، ومن ثم فهي ليست - كما هو واضح - عناصر شطحة بل معلومات لا وجود للعمل الكتابة إلا بها

٨ - لا يأتي الاهتمام بالقاري الاجتماعي في سياق كتابة القصة ، بل هو سابق ومعاصر وقائم ، في الخطبة أو في الأربعة الأساسية من اهتماماتي ، كأننا اجتماعياً بالضرورة وكتاباً بالضرورة أيضاً ، على اختلاف مدلول الضرورة في الحالين . ليست قصد قصدي بل للقاري الاجتماعي ، إذا كان هذا ما يعنيه السؤال ، ولا إلى القاري الأخلاقي ، ولا إلى الشعرية - بل هي المصطلح عليه ، ولا حتى إلى قاري فلسفي أرميتايزيل . لا يمكن للقصة إلا أن يكون فيها شيء من هذا كله أو بعضها ، ولكن لذلك لن يأتي عن اهتمام يؤدي مقصود ، بل لابد أن يهيء عن رؤية الكتب واهتماماته وتصوره لنفسه وفهمه وللعياة ، كما هو ينبغي . في هرم بإزاء الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ، وبالحا من هرم ! - بالطبع - إذا كان هذا معنى السؤال ، ودعول هذه الهرم في سياق وتشكيل العالم الذي تكونه القصة حتى لها أصور ، ولكنه دعول معاصر أيضاً مع هرم أخرى ضرورية أيضاً عندي ، ضرورة أساسية ، وما من فصل يمكن أن أقصده بين داخل الإنسان وخارجه ، بين ما يعيش به حلمه وشوقه وجسده المتصين الآني القصوى الحار وما يعمل حوله - وفي فاعله بالضرورة أيضاً - من تركيبات اجتماعية ، وبين هذه كلها وأسئلة وجوده ، نفسها ، موه وقدره وهذا الكون الشامع ولجوده الفادحة الثقل والسما والناطقة بصمت رهيب . أهذا يشير بالقاري الاجتماعي ؟ بل هو يؤكد ، ولا وجود حقاً للقاري الاجتماعي - أي كان طبعه له - إلا به

٩ - ليست أظن مدخل إلى القصة القصيرة حدثاً ولا شخصية ، على الأقل ظنني أقرب لتأويل الحديث أو الشخصية . بداية لتخلق القصة عندي - على

يكون شلوا أو حرة في راجب بلنا أو مرم بك ، وقد يسمى أولا يسمى ، ما ألبه التسمية ؟

مرة أخرى - وهو ما حدث في قصص الأخيرة على الأخص في «إحسانات العشق والمصباح» - كما كان قد حدث في روايتي «راحة والفتن» لا يصبح المكان واحدا ولا متصلا في الموقع أو في الزمان ، أي أنه يصبح متزاكيا ومتزائما ، يصبح مركبا من أماكن عدة وفي أزمنة عدة ، ولكنه مع ذلك محدد وعصوي - يعني أن له جسدا وله دورا قاعلا ، هو أيضا حدث لذلك فالأحداث بالمعنى التقليدي ، ليست مهمة عندي ، وإن كانت أيضا ليست قليلة الأهمية

١١ - ليست مراحل تطور متعالية بل هو ما هي عملية تطور واحدة ، تزداد وتكثف وتوسع في أنوار عملية واحدة ليست متزايدة ولا متدنية ، لذلك تبار واحد قد يكسب في أثناء تطوره نوعا أكثف ، أو يصغر عياده ، ولكنه لا يتحول إلى مسار مختلف اختلافا بيا ، قد تزداد روائد جديدة - ما دنا قد مضى في هذه الاستمرارية المتتالية حتى النهاية - وقد تطور ديمته أو تحلت ، أو يفتح عن دولارات أو يتسبب في وثيقة جديدة ، ولكنه واحد ، في الأساس ، وأظننا نعرف الثأور : إن كل كاتب إذا قضى حياته كلها يكتب قصة واحدة وأنا أضبط هنا على كلمة «كاتب» ، ولا يعني كثيرا «إنتاج» للصانع المخرجه

في هذه العملية للتدفق من «التطور» من «حيوان عالية» غير «ساعات الكبرياء» إلى «إحسانات العشق والمصباح» ، أستطيع أن أقول ما انتهت إليه هو - فيما قبل - فرع من التوحيد الحميم والاندماج ، في التشكيل والرؤية معا . بين مستويات من العمل كانت إلى حد ما متجاورة وليست متداخلة في قصص الأولى ، حيث كان ثم شئ ربيع بين مستوى قد أصبح الحلم أو الداعل الحميم أو الروح أو ما شئت أن تسميه ، ومستوى هو الواقع أو الخارج أو الحركة المهيمنة - وإن كانت منذ البداية متصورة دائما من موقع داخل وحيم - أظن هذا الشئ قد اتسع الآن ، وتضخمت المستويات جميعا - بدرجات متفاوتة بالضرورة - من المطلق ، فالهم هنا هو المطلق لا خرجته - وله يصدق ذلك أساسا على مدى الانصهار بين مستويات المعرفة والرؤية والتشكيل - وليس فقط على صعيد الفرق بين «الواقع» و«الافتعال» ، كما قلت - بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتطهير بين أنظمة الفنية في تاروا للذات وللوصف ، للفرد والجميع ، للإنسان والكون ، للفرد والطفل وهكذا

على أن المتابعة الفنية هنا هي دائما - وبالضرورة - ولية في الظلام ، في كل مرة ، والمرة دائما عندما يكتب إما بفارس بافلانك أو بشوة تحق لا تمل لها في كل مرة صراع على سلم يقرب

١٢ - لا ، لم أنصرف عنها ، كيف يمكن أن أنصرف ، وقد عرفت الآن هي ما عرفت ؟ انقطعت فترات طويلة من فعل الكتابة معني أن أخط على الزور ، فعلا ، لكنني لم أكف حتى في أسلاك فترات التردد والخيرة والهنة هي أن «أحيا» القصة القصيرة ، فلما أحياها قبل أن أكتمها - وأحياها عندما أكتبها بدرجة من توهج الحياة متوقدة ونافرة ، ومن ثم - كما قلت - فإن قصص قليلة - الحياة دائما حسنة بلحظات المرحح للوقفة

ولكني كتبت أيضا رواية - واحدة - استغرقت نحاس سنوات ! - والسؤال هو : لماذا الرواية ؟ لأن طيبة الخيرة كانت تقضي هذا ولكن هذه اجابة سهلة وبالتالي غير صحيحة كل الصحة على الأقل حتى مجموعات - أو أفلاك - أو أناس قصص القصيرة إنما كانت - على الأصح - نصوصا مترابطة وبها علاقات عضوية وثيقة يمكن ، إذا شئت ، أن يجد بينها توحدا وتناولا ، أصدا بل طوماتر متشابهة جيدة وذخرا ، طرا وحلوا ، وهكذا ، وحتى روايتي هي نص - لك - إذا شئت ، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط ، بل حتى على مستوى «الفقرات» و «المجموعات» النصوص والجميل المتداخلة أيضا ، وإن كانت في الوقت نفسه مترابطة ارتباطا حميا وأساسيا وكذا

الأغلب - أو على الأرجح - من صورة - صورة تتشكل في الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات ، عمادة اللغة وقوامها . وسواء كانت هذه الصورة لشهيد مخرجي - هو نفسه مساحة النفس المسطوحة - أو كعمل - يدور بلا انقصاص عن هذا المشهد الذي يضم الخارج والداخل ، والواقع والافتعال - أو لتكون الأولى - المتعلق فعلا منذ أول لحظة - لشخصية - أو حتى صورة لحوار - إذا فككت أن أقول - وقد حدث ذلك لي في قصة «الجميع القديم» مثلا - سواء كان ذلك أو غيره ، فهي أساسا صورة تتخذ نفسها على الفور جسدا من اللغة - وأظن أن في لغتي - فهي تتعلق بالكلمة أو بسبق من الكلمات ، يجرسها ويضعها ويكافئها أو رقبها وهكذا - وهي في الآن نفسه تأتي حصة ومثورة ، أي أنها تأتي حصة ومتجسدة ولها طعمها وزانها وملامها ومرحلة شديدة التطور العصري أساسا . ويدها هي معها وفيها فكرها ، ولها عقلانية الخاصة بمعنى ما ، أي أنها تخرج في مفهوم ، في تصور ، في رؤية فكرية - ثم يأتي بعد ذلك - بعد هذا المدخل - تطور القصة في حبكة ما ، ليس ضروريا أن تكون بحركة بالمعنى التقليدي - بل فله ضروري ألا تكون كذلك - أما الحدث فربما كان في «الجملة» ، أي في اللغة نفسها - هذا عندي حدث - أو في تلك الصور من الأشياء والأحلام ، هي الأحداث عندي ، أما الشخصية عندي فهي واحدة - أو متزايدة جدا - ليست أظن أنني أحكي حكايات ، وليست رساما للشخصيات «بورتريست» ، سأؤكد ذلك كله - بسعادة - لصانع أدب الاستهلاك وحكايات الأعلام الشهادة ووسائل الكارتيكاتير ، هذه كلها المصاعف ، واصطناعات ، حواسات وحيلاتها ، لها ضروريا ، ربما في سياق أراءه مختلفا كل الاختلاف عن سياق الفن والمعرفة الخاصة الشاملة ، التي لا سبل إليها إلا الفن

ولكن ذلك ليس معناه - بالذات - أن توشبه الفن القصص - بالحوار والحدث والشخصية - وتكرر العمل القصص نفسه - أشياء لا ألبه بل ربما كانت أهميتها أساسية ، وإما هي تأتي عندي في مقام ثان ، وتترتب وتسمى لا على في عملية المصالح التي - إن صح القول - هل ما قد يكون في هذا الترتيب من فروق هي غاية في المصالة والزهادة - عند فعل الكتابة نفسه - زمن المطلق قد يستغرق سنوات ، أما فعل الكتابة فلا زمن فيه

١٣ - هذا السؤال ، على الأغلب - إعا يوجه إلى قصص مكتوبة على صور الخط معين ، وهو خط واحد - في نهاية التحليل - إن سلبا وإن إيجابا : محور القصة التقليدية ، بوجهها المعروف في قصة القرن التاسع عشر - أو وجهها المقلوب في نموذج ساذج إلى حد ما - ومربوط بالتوجه التقليدي لرباطا تقليديا لا يخرج في النهاية عنه بل هو فله العناصير - وإذا انقضت - وأظن أن هذا هو واقع الحال - أن ما أكتبه لا يدور حول هذا المحور ، لا إيجابا ولا سلبا - فقلت أفري كيف أنجب من السؤال ، زمان القصة عندي - كزمان الحرية الإنسانية المحيطة نفسها فيها أظن - ليس معينا بالضرورة ، على النحو التقليدي ، ولكنه ليس متليا ، أو على الأصح ليس متليا أظنه زمانا مركبا ، هو ، الآن ، في لحظة الكتابة ، محددة ومعروفة - وهو ، الآن ، في لحظة الكتابة ، محددة ومعروفة - وهو ، الآن ، في لحظة القراءة نفسها - وبالطبع ١ - وهو أيضا زمان حتى حدث فيها اصطلاح عليه بلانسي ولكنه لم يظفر ، والماضي محدد أيضا ومعني ومعروف من السابق ، ولكنه يتجاوز هذا السابق ، يضمه ويحيط به ويغلفه ويأتي به إلى المصراع وإلى المستقبل في وقت معا - وليس هذا الماضي واحدا - في حبه وتحدده - بل متعدد ، ولكل تعينه وتحدده ويجاوزه أيضا - لا سبل إلى توضيح ذلك إلا من خلال القصص نفسها ، لا عن طريق هذه التبريدات شديدة الخفاف والصرامة

أما المكان فهو عندي له حضوره وله سطوته كذلك - للمكان عندي - إن صح القول - هو حدث ، محله الخاص - لما من سبل إلى تركه غير معني - وهو في تحده الجسم لابد أن يكون معينا بمعنى ما ، ولكنه قد لا يكون معني - وقد يسمى بالتعديد - قد يكون المكان خط التنب في إسكتونية أو الأنطوني ، رئيسي أو قرية أمي «الطراقة» في البحيرة أو بلدة أمي «أصم» في الصعيد أو قد



كله . في أرجو . ليس . بأي درجة من الدرجات . حيلة فنية ولا طرائق  
تكتيكية . بل هو نابع من رؤية ما . وتصور ما . وخبرة ما . وحساسية ما  
واحدة وتزداد مع الممارسة والمعاينة وضوحاً وتعقيداً . كثافة وصفاء . في وقت معا  
١٣ - لا يجوز من القصة أن يغلب من لزم التنبؤ بمستقبل - أو مصير - شيء  
بجبه . فالتنبؤ هنا ليس محنو - بقدره . من الخوف والتوجس . بل من إضفاء مصحة  
التحيز عن ماحو . في حقيقته . وغيابه . ومخاوف . ولكن لا خوف على القصة  
القصيرة . هذا الفن - ككل فن - وكل جنس من أجناس الفن - لن يعدم  
وسيلة . حتى في مواجهة طغيان أدوات الإعلام الجماهيرية التي طار صيهاً بغير  
احتر . بل هذه المواجهة نفسها سوف تسهم . في ظل . في أن تحدد الفروق بين  
القصة القصيرة كموضوع للاستهلاك . وكلي . من ناحية ربما وجدت الأول دوراً  
ملائماً سوف يفضله . في خدمة السبيل والتطبيقات والإذاعة (والكثير جداً من  
الفنص . الآن . بأفلام الكبار والصغار على السواء . تكذب نصف عين أوجس  
جاذبة مفتوحة - على هذه الخدمة بالتحديد ) . ولكن القصة القصيرة المصاغة

بسر الفن . سوف تعرف طريقها . ومن الآن برى «القصة» القصيدة شكلاً  
تمتلك ويرسخ . «القصة» الشعر . «القصة» الفلسفة . وكثيرهما من أشكال  
لا أعرف كيف أصبحا لأنها لم تتخذ لنفسها قالباً بعد . سوف يكون لها محاف  
وإعازها . إن مرونة هذا الجنس الأدبي وحدها . وطواعيته . وحيويته الكامنة .  
كفيلة بأن تنق الوساوس والتوجسات التي تتردد . ومن الآن برى تعدم الحدود بين  
الأجناس الأدبية والفنية . وتشابكها . وتضافرها . وتطورها عبر هذا التناقل  
نفس . في هذا ما يدعم الثقة التي لا تحتاج - على أي حال - إلى دعم بالخبرج أو  
استجداء بالملق . وفي ساحة القصة المصرية القصيرة من الإبداعات - اليوم -  
ما يؤكد مرة أخرى أن هذا النوع عازل ومبطل لراً لا يفيض . فذلك من ركاز  
الإنتاج الفلف الفقه الطعم . فبطل معنا . من كل الفنون . ولن يتعد به أهتلك  
ضرورة لأن نذكر بهذا القانون الصادر من قوانين «التصاديات» الشمس . أن هناك  
حاجة أساسية لهذا الفن . ولابد للحاجة أن تخلق طبيعتها . كما لابد للوظيفة من أن  
تخلق العضو . والحاجة للفن - ولذا الجنس من الفن - لا تنفص

## ثروت أنباظة

٦ - أغلب الأمر يستغرق على القصة القصيرة جلسة واحدة لا أقوم بها أو  
أنهي من كتابتها إلا أن تكون القصة قصيرة طويلة . وفي هذا الباب محارب  
عديدة . وسيتد استغرق الكتابة على هذه الأيام لا يتجاوز الأسبوع على أي حال  
٧ - إن كنت قد فعلت . ولاشك أنني فعلت . إلا أنني لا أستطيع إعادة  
فقد أصبح الأمر بالنسبة إلى طبيعة

٨ - لا بد أن يكون لها مغزى . وغالباً تكون معاصرة ولكن المعاصرة ليست  
حتمية ولا تفرضها على أي عمل لي

٩ . ١٠ - هذا يعتمد على الفكرة التي التي تحدد . إن كانت تحتاج إلى زمان  
ومكان أم لا تحتاج

١١ - أعتقد أن مراحل التطور عندى في القصة القصيرة أكار وضوحاً من  
تطور الرواية لها كتبت . وقد ألق كاتبان من خيرة النقاد كتابين عن القصة القصيرة  
في إنتاجي ووصل كل منهما إلى هذه النتيجة دون أن يلقى أحدهما بالآخر وطبعاً  
دون أن يتألى أحدهما هذا السؤال الذي أجهب عليه الآن

١٢ - السؤال غير موجه لي .

١٣ - أعتقد أنه سيذهب وإن كنت أعتقد أنه بعد بعض الوقت في معوقات  
اللامحلول إلا أنه مرحان ماحرف الطريق وأدركت كتاب القصة القصيرة أن  
اللامحلول يمكن أن يكون فكرة لقصة أو لبعض قصص - وقد كتبت في هذا  
الميدان - ولكن لا يمكن أن يكون أساساً لنظرية كاملة يلتزمها الكاتب في كل  
إنتاجه . وأعتقد أن القصة القصيرة الآن عرفت طريقها تماماً

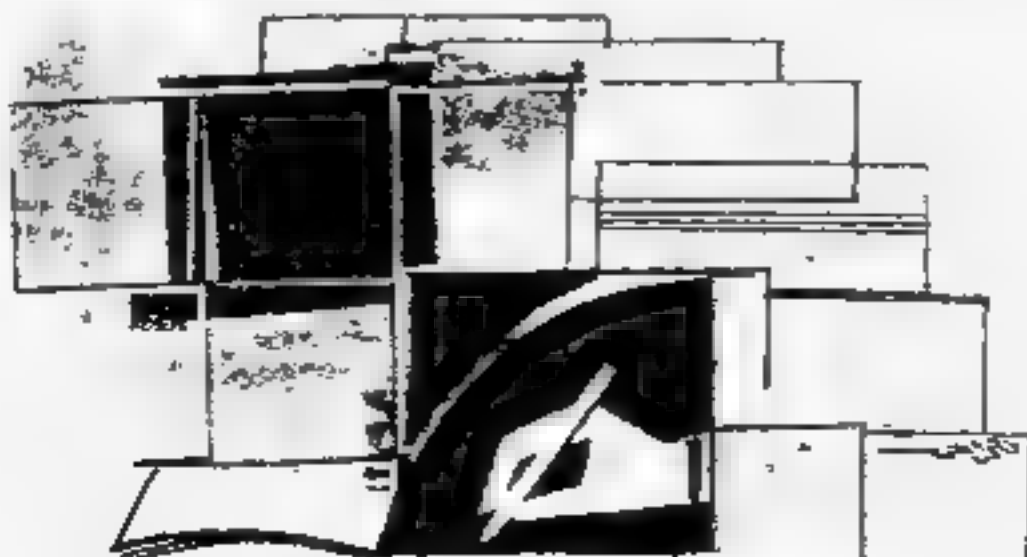
١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال وإنما المؤكد أنني قبل أن أكتب  
القصة القصيرة قرأت كل ما ظهر منها باللغة العربية بغير استثناء وما كان هذا في  
بداية اشتغالي بالأدب أمراً صعباً فكتاب القصة القصيرة كانوا قلة وإنتاجهم  
لم يكن غزيراً وأحسب أنني قرأت أغلباً كل ما ترجم من الأدب العالمي إلى اللغة  
العربية أو الإنجليزية .

٢ - كتبت الرواية قبل أن أكتب القصة القصيرة . ثم وجدت أن هناك أفكاراً  
تنسب إلى ذهني لا يصلح لها إلا مجال القصة القصيرة .

٣ - أظهر أنني قرأت كل ما كتب في العربية وبعض الكتب التي ظهرت  
بالإنجليزية

٤ - لا يوجد في هذا إلا الفكرة التي أريد معالجتها

٥ - القصة القصيرة هي من خاطرة أو شرحة من حياة أو لحظة من شعور فما  
القارئ فلا أعتقد . وأما من هو كاري فعل الصحافة الأدبية أن تعرف هذا





## جاذبية صدقي

وأما أن طيعة الموضوع الذي أتت إليه يستدعي كونه قصة قصيرة ، فلا دخل للموضوع في ذلك إطلاقاً . إنني أحب القصة القصيرة ولقد أثقت كتابتها وعملت سر بل أسرار كتابتها وأسلوب طرحها أمام القراء !

٥ - إنني أهدف بقصتي القصيرة أن توصل للقارئ فكرتي ورأيتي في موضوع اجتماعي شائع بينة أقره . أما عن طريقي فإني أطمح أن يكون حاد المذاق ، «وإنشائي» بمعنى الكلمة ، يشتمل على خبره - يتألم لأمله - ويلوح فرحه - ويحار حيره - ويؤرقه لومه !

٦ - قد تستغرق مني كتابة قصة قصيرة يومين أو ثلاثة أيام . وقد تستغرق نصف ساعة . كما حدث لي مع بعض قصصى ومنها «ليلة يضاء» - لم أجري على المطروس إلى مكنتي حتى لا «يطير» من الإبحاء . فكان هناك شخصاً كان يمل على هذه القصة ويصيراتها .. وسلاستها .. وبنائها . ودورتها . وحبها ! والله كدت أسمع الصوت الذي يمل على هذه القصص من فرط تركيزي على ما بين يدي !

٧ - إنني لا أقتبس من أحد إطلاقاً أسلوبه في الكتابة ولا في التعبير ، وذلك لأنني أجد في قصتي سميات جديدة مبتكرة لساعتها . أهدى بها قصصى ! لكنني استعرت أسلوباً البحت في كثير من قصصى ، وهذا الأسلوب هو : أن يكون عنوان القصة سطرًا أولاً تكلله الجملة الأولى في القصة ! ومثال ذلك قصتي «هنا»

«وحيث الظلام ...»

وساد القصد ! صحت صديق مطلق الخ الخ

وقصة «ليلة يضاء» ...»

ليلة فرح فتحة وسعود !

٨ - إطلاقاً ! إنني أكتب القصة القصيرة على سبيل : لا أربط بموضوع اجتماعي بعينه إنما لم يؤثر في قلبي ولا وجداني ! إذا لم «أهز» بموضوع ما ، أو بموقف ما ، أو «أحدث» ما .. فإني لا أكتب . هكذا . بكل بساطة . وعندما قامت معركة ١٩٥٦ التي أفخر فيها علينا الإنجليز والفرنسيون واليهود وكانت ابنتي طفلة رقيقة . عشت عليها جداً وعلى بلاغها . لأنني لا أحب أن أعيش في بلد آخر إطلاقاً وإن ظنوني ، فبسبب ارتباطي بالأرض وبطفاي التي تمثل مستقبل هذه الأرض . لقد انبهرت مشاهري في مجموعة قصصية أدبية وطنية - نيس قصة واحدة بل سبع قصص كلها عن الحركة ! واسم هذه المجموعة «عالم» وهي قصة حب في الميدان . كشفنا رسالة في يد محارب تمحذت عليها أصابعه ، ولقد مات بمسكاً ! وعندما انتهت الحركة . توقفنا عن كتابة المزيد من هذه القصص الوطنية الحارة التي تتلخص حياة جياشة متوقفة !

٩ - أحياناً أوصل فوراً في الموضوع - وهذه خير طريقة لكتابة القصة القصيرة ! فإن القصة القصيرة لا تتحمل «الأجندة البسيطة» ولا الإسراف في الصيغيات والوصف القصة القصيرة «حدث» لا «أحداث» . القصة القصيرة «موقف» لا «مواقف» . القصة القصيرة «شرحة» من الحياة . لا الحياة كلها ! وإنني أجري أهم جداً بالشخصية . فهي التي سوف تتصرف وفقاً لطبيعتها لأفعالها .. لمبادئها .. لمثلها العليا .. لنشأتها .. لطرفها الاجتماعي ! «الشخصية» هي التي ستأتي به «الحديث» ... هي التي ستسبب «الحديث» . هي التي ستدور حولها الحديث ! ولكن رسم الشخصية يجب ألا يأتي مباشرة ، بل عن طريق حوار بين اثنين . أو حدث صغير يكشف عن حيايات تلك الشخصية وعن أفعالها !

١٠ - أحياناً أهم بالزمان والمكان وأحياناً بوضوح وأحياناً تكون قصتي عن شعور «إنساني» لا «محلي» . فلا أحدد المكان ولا الزمان ومثال على ذلك حيرة طفلة صغيرة بين حياي لأبيها وحياي لأُمها ، وقد قرأ الانفصال والطلاق ! مثل هذه القصة يمكن أن تدور في أي بقعة من بقاع العالم ! كل طفلة - مهما كانت جسيماً - تشعر بالفرق بينة بالحسرة عينا بالفرحة عينا وهي ترى البيت الذي ضمهها طوال سبي عمرها القليلة على وشك الانهيار !

١ - قرأت عشرات من كتاب القصة القصيرة المصريين والعرب والأوروبيين والأمريكيين . لكن الذين تأثرت بهم ومنحت كتاباتهم شعاف لقلبي هما : محمود لبحور ، برومانسية . «وهنجواي» ، برجولة أسلوبية ! تعلمت من الأخير أن يكون أسلوبى أنيقاً خالصاً مختصاً - أي بعكس «هنجواي» على طول الخط فإن أسلوب هذا الأدب العملاق تكاد تهب عليك منه رائحة تبع وهرق . ووجدت قوة بتدلية صيد ! رجولة في رجولة لا يصف السماء . ولا «شعب الزردية» ولا النجوم المتأللة - مثل «شعبيك» ! ترك ذلك شوقى الرقيق للسر . الكتابات - أنا مثلاً أو أخرى من رميلات الأدبيات . لكن «هنجواي» لا وألف لا ! إنه يدخل بقصته من باب ويخرج من باب . وهذا هو أسلوبه المثل في الكتابة !

٢ - لست ادرى ما الذى لفتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ! وتحدثت كثير القدرة - ربما - لكتابتها وإجادة كتابتها بشهادة من قرأ لي ! وشجيت على الاستمرار في الجمع بكتابة «القصة القصيرة» أن كتابى الأول «ملكة الله» الذي يضم بين جنبه عشر قصص قصيرة لي - كتابى الأول هذا سار على الجائزة الأولى للكتابة الفنية من المجمع اللغوى . في المسابقة السنوية الثقافية التي ينظمها لآدياء العالم العربى كافة !

٣ - لا . لم أقرأ شيئاً إطلاقاً عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . إن الأدب أو بالأحرى كاتب القصة القصيرة - إما أن يولد موهوباً أو ليس موهوباً ! لا وسط في هذا الأمر . الموهبة هي التي توحى إليه بالكتابة - أي بالقصة وحدها الذي تدور حوله الكتابة في سحره ولبابة . والموهبة هي التي توحى إلى الأدب بالكلام نفسه الذي يعبر به عن القصة التي بين يديه ! الموهبة - أولاً وأخيراً !

٤ - أنا لم اختر إطار القصة القصيرة دون غيره للتعبير عما يدور بين حناياي وقلبي . بل لعل القصة القصيرة هي التي اختلرتني ! إنني أجد متعة وآية متعة في كتابة القصة القصيرة . لأنها أصعب مائة مرة من كتابة الرواية الطويلة ! قد كنت أنا الرواية الطويلة وكنت أنام وأصحو وأواصل كتابة روايتي الطويلة هذه وصحبها «أنا الأرض» (صايرين) - أي كنت على ولسي - أكتب وأفكر وأستريح وأأكل وأشرب ثم أكتب ثانية !

أما كتابة القصة القصيرة فلا تتحمل هذا كله ! القصة القصيرة بين يدي تزدق وتعلجى وتجرى وراءها يوماً أو أكثر أو ليلة أو أكثر بلا راحة بلا نوم بلا طعام ! إنها تتلخص حياة نابضة بين يدي .. تحت مس قلمي ! فلا أتركها جانباً حتى تم وتنتهى بما يوحى إليه قلبي وعقلي معاً ! حيث لا حيث فقط أسريح !

أما أنى قد اخترتها لأن إمكانية بشرها تسهل فهو أمر لم يحظر على يالى إطلاقاً !

١١ - نعم ، أشعر أن قد تطورت في كتابي القصة القصيرة . وذلك عن طريق اختيار الموضوع الذي أتناوله في كتابي . فعندما بدأت الكتابة . كنت أهم اهتماماً شديداً « بالحدث » الذي يدور حوله قصتي وأزعجه بالجميل للربط الحزلة ذات الكلمات العاركة في الكلاسيكية والتعقيد في اللغة . أما الآن فتني اختيار أبسط الكلمات وأقربها إلى اللغة العلمية المتداولة - خاصة في الحوار !

وبعد الاهتمام « بالحدث » أهتم بالمواقف والمشاعر الحياثة المعقدة التي تحدث تصرفات الشخصية الرئيسة في قصتي ونظرتها ومعاملتها مع بقية شخصيات القصة . قد يكون الحدث .. كما في قصتي « الرجل الذي ضل » راحت عنه .. في قصتي هذه ثلاثون صفحة عن أمواق البطل - ثم سطر واحد عن « الحدث » وهو رفضها الخروج للمساء مع زوجها ! وهي قصة قصيرة كاملة متكاملة ومقنعة للذات !

١٢ - إنني لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة . ولا أنسى سوف أنصرف عنها إطلاقاً بإذن الله ! فهي مهنة فكرية وعقلية لا تسير بها . ولا هي في عيالي حياتي ! ومع ذلك فقد كتبت الرواية الطويلة - و٩ روايات طويلة للأطفال - و٦ كتب عبارة عن « ديوراج » لأحيانا الشعبية . ومسرحيتين اجتماعيتين « سكان العمارة » و« ليت الشباب » وقد مثلتها الفرقة القومية عام ١٩٧٧ كما كتبت ٣ كتب من أدب الرحلات وهم : في بلاد الدماء الحارة (تونس) وأمريكا وأنا في جزيرة الإنجليزية . كما كتبت كتاباً بأكمله عن قصائد ورواية لشخصيات عربية متينة مثل : قطي السيد - لوفيق الحكيم - الدكتور محمد عبد الحليم - محمد عبد الوهاب - أم كلثوم - ميرة المهدي (ليل ولاتيا) وصالح عبد الحليم (ليل ولاتيا)

ومجربى فزاد . واحمد مظهر . والمقاد . الخ . واسم الكتاب : « صور حيا ومع ذلك أجيد أعود - ودائما أعود - إلى حقل الأول الأصل - كتابة القصة القصيرة !

أما لماذا أدنى بدوى في حقل آخرى غير حقل القصة القصيرة . فذلك لأنني كنت أشعر برغبة شديدة في كتابة ما كتبت ! فريد أن أكتب مسرحية . فأكتبها صافرت وطعت بلاد العالم وفريد أن أشرك لرائي معلة التحول في بلاد الواسعة . فأكتب كتاباً عن أدب الرحلات ! وقد توجهت إلى كتابة الرواية الطويلة للأطفال بسبب ابني الوحيدة عندما كانت طفلة صغيرة . فقد طلبت من ذات ليلة وأنا أدخلها إلى فراشها لتنام . طلبت مني أن أروي لها حكاية قبل النوم ! فترددت ورفضت أن أقص عليها ما كانت العجائز تقصه عليها ونحن في مثل سن من حكايات عن « أمونا الفول » و« أمنا الفولة » وست الحسن وأحبال والسحار أو « الساحر الرقيب » الخ الخ ففرت أن أكتب قصة خاصة . فكان أن كتبت أول رواية طويلة في للأطفال بعنوان « بين الأبطال ».

أما كتابي الثاني للأطفال ابن النيل فقد اخترت له موضوع الساعة وهو الهجرة عن الريف ! وروايتي الثالثة للأطفال بعنوان القلب الذهبي

١٣ - إنني أرى أن السطيل للقصة القصيرة : فإن الوقت القليل المزدحم النادر لا يدع للإنسان فرصة للقراءة الطويلة ! ومع ذلك فإن كل إنسان يهيم أن يلم بما يدور حوله من أحداث في بلده وفي بلاد العالم ! فالقصة القصيرة بمثابة خير قصير . لذلك هي مرغوبة ومطلوبة . وسوف تفتح لها أبواب النشر دائماً وفي كل آن !

لا يسعني بإكمال الحدث فالوقت وكلها لا تزيد عن صفحة واحدة بالنسبة لكل محاولة . ولكني كنت أشعر بحاجة حقيقية في هذه المسابقة في الخلق والمحاولة الكتابة والبحث عن عنوان

وقبل من ١٨ تمكنت من كتابة عدد من القصص وأرسلت إحداها إلى مسابقة نظمها الإذاعة البريطانية (دائرة الشرق الأدنى على ما أعتقد) وكانت في حوالي لاربعة عشر من العمر . وقد أرسلها عن وراء أبي وكانت قد قرأت عن هذه المسابقة - في ذلك الحين لم يكن يمتلك منهاها - وكانت حصدت كبيرة عندما أعيدت القصة لي في خطاب على عنوان وقد تكفل المديع بتصحيح العديد من الأخطاء الإملائية بالقلم الرصاص مع كلمة تشجيع رقيقة وقد أدركت صغر مسي

وكان اسم يوسف الخاروي يزداد في العائلة مقرونا باسم الكاتب . وذلك لمعرفه حادثة بعض أفراد أسرته . وقد ظفني ذلك فيما أعتقد إلى محاولة تقليده في الكتابة وذلك قبل أن أعرف إلى كتاباته أو شخصه

أما القصة القصيرة كشكل فلي لأعتقد أنني عرفت عليها في مرحلة تالية من خلال الصحف والندوات التي كانت يعقدها الدكتور منصور وكذلك في ندوة الأستاذ نجيب محفوظ التي كانت يعقدها في كازيو الأوبرا هناك استمعت إلى أسئلة ونقاد كثيرين مثل الدكتور عبد القادر القبط وفزاد دوار وشتاب واعين في النقد مثل صبري حافظ وعالي شكرى وجيل كان في مراحل إصدار الرسائل العلمية مثل الدكتور عبد الحسني طه بدر

ومن هؤلاء - حيث إنني من عرجي كلية التجارة - عرفت على القصة كشكل فلي وعرفت أن النقد علم واسع له أصول وقواعد وبدأت أتابع ما يكتب وأحتل كل قصة وفقاً لقواعد صارمة قلست معلة القراءة في محاولة فهم أسرار هذا الفن وفي هذه الندوة عرفت إلى الناقد أنور المعداوي وكتاباته

وبدأت في قراءة نقد القصة القصيرة بالإضافة إلى متابعة قراءة القصص المنشور وغير المنشور وقد توطعت معرفتي ببعض القصاصين

٣ - قلت بالإجابة عن هذا السؤال فيما سبق ذكره

## جميل عطية إبراهيم

١ - قرأت العديد من القصص للترجم في صباي والنشور في الدوريات المطبوعة الصادرة في مصر في الفترة من ١٩٣٠ - ١٩٤٨ في البداية كانت الأسماء الأجنبية لا تعلق بذهني ثم بدأت أعرف على أسماء بعضها مثل جوركي وهاكدي وموباسان وتشيكوف ثم قرأت قصصاً مترجمة للباري وليمور ومحمود كامل الخايمي - وذلك قبل تعرفي على قصص يوسف الخاروي ثم يوسف إفرسي فيما بعد . وأعتقد أن الأخير قد أثر في وجداني كثيراً على الرغم من أنني لم أحاول تقليده مطلقاً . وجد أن طعنت شوطاً كبيراً في الكتابة تعرفت إلى قصص يحيى حقي

وأعتقد أن فزاد في القصة القصيرة كانت تحكيها الصدقة البحتة وليس الاختيار أو المقاضاة . فلي صباي وجدت في مسرنا - لأسباب أجهلها حتى الآن - مجموعات ضخمة مملئة من معظم الدوريات الصادرة في سنوات سابقة على مولدي كثيراً . وعندما أصبح في ملبورني شراء الصحف بصفة منتظمة في منتصف الخمسينيات وقبلها بقليل تعرفت على أسماء أخرى مثل محمود النور الذي أحبته كثيراً في سنوات دراستي الثانوية

٢ - بدأت الكتابة في مرحلة مبكرة جداً من العمر وترجع إلى العاشرة وكانت محاولات عبارة عن مواقف أو حوارات غير مكتملة أو محاولات توصف مشاعري . ولكن لفي كانت لا تسعني بالوصف فالوقت . وكذلك عيالي كان

لأننا صاحب عقلية متعقبة نرفض التزهد والنزوة كما أننا نرفض المراءيات وأسمى دائما إلى تحديد المعاني الجديدة لفظيا ، وهذا يعني أننا ألغينا في ثروى اللغوية الصغيرة عن الكلمة المناسبة لكل موقف . حيث إن الكلمة أيضا لها جرس وشكل كتابة ووقع في داخل الجملة وتأثير على ما يسبقها وما يلحق بها فالجملة ليست هذه كلمات مرصومة ولكنها تسجح حتى من تسجح القصة كلها وجزء من السياق العام للقصة .

وهذه المشكلة تردنا تعقيدا من سنة إلى أخرى فيعد أن كانت قاصرة عن قواعد اللغة أصبحت متعلقة بمبرهنات في الموسيقى والتشكيل . فبدلنا الألمان الصغيرة ونروج المصريات والتير والتضارب والتلاق في المقطوعة الموسيقية ذات « المورم » برفض على أن نختار الكلمات ونخلق في مواضعها أيضا ولفظا لحس في كونه على مدى سنوات طويلة . أفردنا للرواية في الموسيقى والتشكيل . فالحركة والظلال والألوان والتوازن والمكون والافتقادات كلها قيم فنية أصبحت لصيقة بحس القصة ونسعى إلى تحفيها

وكما قلت إن الصورة عندى تكون في القصور الخفية والطموحات الفنية وكيفية إضفاء النوة اللغوية المقلبة لتحقيق هذه الطموحات . وقد سهل على ثقل هذه المخطئ من الكتاب الطالبين المنجوى ومن الأصلاء المبدعين المصريين القاص إبراهيم أصلان . فلهنجرى أسلوبه بسيط محد خال من التعقيد كاستلوب التفرقات ولكنه غنى جدا . وكذلك إبراهيم أصلان بعدد بطع كلمات عادية جدا في عقد يضل عليها لواء

٢ - نم

بعد سنوات طويلة من الكتابة والمحاولة أصبحت قادرا على اختيار الشكل العام للقصة بعد محاولة واحدة أو محاولتين . واختيار القصور الذي نسرود بواسطته . كما أننا بالنسبة للحدث أصبحت أفكر على اختيار اللحظة التي تبدأ عندها القصة في المحاولة الأولى أو الثانية للكتابة والاختصار في التعديل على الخريبات الصغيرة وإعادة صياغة الحبل والحوار المناسب وقد يستغرق ذلك عدة أشهر

كما أنني أعهد أنني أصبحت على وعي كامل باللمحة التي ينبغي عندها التعديل . وعندئذ تكون القصة معدة للنشر وعادة لا أرجع إليها بعد ذلك

٨ - سبقت الإجابة على هذا السؤال بالتفصيل فيما سبق ذكره

٩ - نتيجة انهزامي بالدرجة الأولى بالخو العام للمحنة . وأعهد أنني أجهد تصوير الجو العام « المود » أكثر من خلق الشخصية كما أن ما أعرفه من أحداث في عملية الأحوال لا ينسب عبكة رائية . فما أكتبه يخلص بنفس القارىء ولا يستطيع إعادة حكمه أو تلخيصه لأنه غير قابل لذلك أصلا

١٠ - غالبا أحبها في أسطر قليلة

١١ - تم

مرحلة كاملة من الكتابة لم تنشر لأنها لا تشكل في لينة ذات بآل وهي مرحلة دراسة هذا الفن . ثم مرحلة كاملة نشرت في مجموعة « الحداد يليق بالأصدقاء » . وقد كتبت في السنوات القليلة السابقة على مجلة ٦٧ وبعدها . وهي مرحلة الرصد والرفض والتميز والتأمل . ثم مرحلة أخرى لم تنشر معظم قصصها حتى الآن تتعلق بمواجهة الأحداث وتربية كليات أو مشكلات لتبوير قياس القم القاسد السائد والدفاع عن حرية الإنسان بقوة . وكذلك مواجهة سيف الزمان المسط على الرقاب . ومواجهة نظم الإنتاج التي تريد من وحشية الإنسان والبحث عن النظم التي قد تريد من إنسانية الإنسان

١٢ - لا أعهد أنني تنصرفت عن القصة القصيرة

١٣ - هذا النوع الأدبي سظل له الصدارة بانتشار التعليم في العالم الثالث بالنسبة لبقية الفنون الأدبية الأخرى

٤ - التفتت في من مرة جدا بأننى قاصي . وقد حاولت كتابة المسرحية كثيرا ولكنى كنت لا أحرر قلما فيها كما أنني أحس براحة ومهنة عند كتابة القصة القصيرة . والمسرحية مثلها في ذلك مثل كتابة الشعر عندى حاولت ووقفت بعد أسطر للآل

وأعتقد أن ذلك يرجع إلى عوامل متشابكة ومعقدة تحدد الموقف الإبداعية عندى . فإني طوال سنوات حياتى وشباب الأول كنت أفكر من فكرة الصراع والسيطرة والتحول والكشف والتمرية وأقبل على التأمل الساكن اللطلى لموقف معين وهذا كنت وجدانيا ولفظيا أعتقد من عالم المسرح وسحره

ولقد الأسباب أيضا وبعد أن مررت بحياة رجاء تعود إلى كتابة المسرحية بجوار القصة القصيرة . لقد أدركت في من الأربعين . وبالقول ما أدركت . أن الإنسان هو الوحش الأول في هذه الكون . وأن نظم الإنتاج هي التي تحدد مقياس القم لهذا الوحش الكاسر الذي هو الإنسان . كما أنني أدركت أن كراهيتي للصراع لن تختف حدة في هذا العالم . والتخلص من ألوهام القصة والأفكار الرومانسية والمثاليات المبعثرة واجب ملهم في البحث عن الحقيقة . وأعتقد أن من يمتلك عقليا ووجدانيا ولفظيا . ذلك يقترب من عالم المسرح أما من يرفض ذلك ولفظا لأى مستوى يقترب من عالم القصة . وإن كان ذلك لا يعنى أن القاص أيضا قد يمتلك ذلك ويكتب القصة . ولكنى أعتقد أنه في هذه الحالة تكون قصصه ملهة بدلى الحياة المضطرب وهذا ما لا أقبل إليه بضمي فيما سبق من سنوات

إمكانية النشر لا ترد على ذهنى عند الكتابة ولا عرجى إلى اختيار الإطار اللغوي

٥ - القصة القصيرة عندى تهدف إلى حرية الوحش الكاسر وكشف مقياس القم وتعديله . ول البداية كان ذلك عن طريق التأمل والتميز بالواقع جزلة وحاليا عن طريق دفع الصراع إلى الأمام بالنسبة لموقف متكلف خاص بالية العامة للنظام العام أو النظام الإنساني . وذلك كى تزيد من إنسانية الإنسان . وكى يمتنع بحرية أكثر . وبالم أكثر رحابة واتساعا . ولكنى تزيد إبداعاته وجايات عنه الداخلى والخارجى

٦ - من أسبوع إلى عدة أشهر ويندر أن أنهى قصة في يوم أو عدة أيام

كنت في سنوات الكتابة الأولى أواجه العديد من المشكلات للمحنة . وبعضها كان يتعلق بطريقة عرض الأحداث والمخيمات . وكنت أجهد كتابة كل قصة على عدة أوجه . فارة على لسان الغالب وفارة على لسان مخاطب للقارىء حينئذيه وبألفاظ نظر ويعلق وسحر وفارة بطريقة محايدة عاما . هذا من حيث الشكل العام للقصة . أما اختيار اللغة المناسبة والصياغة واختيار الكلمات فدائما كانت عرجى صعوبات تتعلق بتصوير قدرات القوية عن تحقيق طموحات القصة والتعبية والتمجية . فأحد أوجه القصور مثلا تمثل في أن مرفقات القوية قليلة جدا . ولا تتعدى ألف كلمة وهي بذلك لا تتعدى مفردات صبي في المراحل الأولى من تعليمه وهذا الطفر اللغوي . الذى له أسبابه الكثيرة التي أفكرها جيدا . بعد من القدرة على الإبداع عندى . ول بعض الأحيان أجهد نفسى على كلمة للتعبير عن حالة معينة . وما يبعد مشكلة أيضا أن الكلمات التي أعرفها لا تأتي دائما في اللحظة التي أحتاجها فيها . وربما أكتب الجملة وأترك فراغا لكلمة أو كلمتين أعرفها ولا تحصى الدائرة بها وعلى الرغم من أنني أكتبها قبل الانتهاء من الصفحة غير أن عدم التدفق هذا يمثل صعوبة ما . صعوبة أخرى تمثل في عدم السيطرة على قواعد اللغة في بعض المواقف . وقد يدعى ذلك إلى إعادة تركيب الجملة بطريقة أخرى بعد هي المخرج وهذا يعنى أنني أضحى ببعض مما أريد أن لا أفكر على تحفيته

هذه هي بعض نواحي القصور وقد يكون مرجعها . كما يقول القاريون . إن سلف ، اللغة أو نظم اللغات محدود عندى . أو لعدم الرجوع إلى كتب التراث في سنوات الصبا وعدم تعلم الرجوع إلى المقواميس إلا في سنوات متأخرة . وقد تكون هذه بعض الأسباب وغيرها . ولكن محور المشكلة أن طموحات القصة متعددة .

## خيري شلبي

مع مشاكل الأنظار وطولت بالتعبير عنها في مظالم أو شكاو ، وشرعت أخوها من مظالم مباشرة إلى قصص فنية . ولكنني كنت مدفونا بالشعر في أعماق ، وكان القتال بالشعر مثله من حصر القرآن للتأصيل لي بحسب الفقه العبدية ومعانيه الدمة ، فلما نظرت لها قرأت وجدته أبعد ما يكون عن القصص عنها المعروف ، كذلك لم تكن تحب صريحا ، إنما جاءت فوها كالتراجم كالصلوات كالأيات ، وكنت أبحث فيها عن الأفكار التي أردت التعبير عنها ، فلا أبعد إلا أصدقاء بعيدة لا علاقة لها بما كتب . واكتشفت بعد ذلك أن السبب هو شدة احتشادي للحظة الكتابة ، إذ أحبطها بطقوس غريبة وأنزل وحدي في مكان تاه وأروح لروح من أحاسيس تجاه كل الأشياء ، وأدخل نفسي في إهاب نفسي صوي ، ولما العادة لم أكن أرضى عن مضمون ما كتبت وإن كنت أستعجب صوفي فيه .

وقد حدث أن لقطت فمكت كتابا لأحد النحامين المظلمين في مدينة «العين» يدعى «وحيب نصيف» كان يروي الأدب والقصة القصيرة ، فلما أطلعت على كتابي قرأها وأصان وقال : ماذا لا تكتب مثلا فتكلم ؟ قلت لا أستطيع . قال جرب . وظلت أجرب دون جدوى ، إلى أن التفت بصديق يدعى «بكر وشوان» بكبري بأعزهم وكان يحضر ليليس الأدب قسم للفقه ويكتب القصة القصيرة ، فوجدني بأكثر نصيحة . لا تجلس لتكتب جامداً معصداً ، أقبل على الكتابة كأنك ستكتب عشرة طاول ، وأبدأ بكتابة مذكريات ليلية في الموضوع الذي تترى كتابته قصة . فبحث مرة أكتب هذه المذكريات فلذا في أسباب مع المذكريات في سهولة ولينة وإذا بيده المذكريات تصبح - بعد تعديلات طفيفة جداً - قصص الأولى التي نشرتها في جريدة النساء وبعض الصحف الإقليمية ، ولما كتاب عيتم على طلة زملائي طلاب معهد المعلمين العام في دمهور بعنوان «لأساسة الخالدة» . وكان بالعمل مأساة ، إذ إنني بسببه فشلت في امتحان الدبلوم

٣ - منذ وقت مبكر قرأت عبارة لأحد الأدباء لا يحضرني اسمه الآن طولاً قرأ النصوص نفسها لأنك تعلم منها أضعاف أضعاف ما تعلمه من الدراسات النقدية أو النظرية . ولهذا فقد قرأت قصصاً لا حصر لها لكاتب من كافة أنحاء العالم من الذين دخلوا اللغة العربية . ومع ذلك فقد قرأت دراسات وكتباً كثيرة تبحث في فن القصة . ولكن لما كررت لا أخطئ إلا بالقليل منها هو على التحديد ما أترى من بين ما قرأت . أذكر مثلاً كتاب الدكتور شكري عباد عن القصة القصيرة في مصر ، والرسائل للنبذة بين جوركي وتشكوف ، وكتاب صور أدبية لجوركي ، وكتاب في الثقافة المصرية للدكتور العالم وعبد العظيم أنيس ، وكتاب والمية بلا ضفاف لجارودي وبالحديد فصوله عن كالكلا ، وكتاب فن القصة القصيرة لرشاد رشدي ، وفجر القصة القصيرة ليعلى حلي ، وثلاث كتب شهيرة عن فوكار وآخر عن هينجرى وثالث عن هينجرى . الخ . وكان من الممكن المنجوه إلى مكتبي الخاصة أسند كرها عشرات الكتب التي قرأتها في فن القصة ولكنني فضلت أن أترك نفسي للثقافة ولا فيها بالعمل . ولكنني لابد أن أعترف هنا أنني قد استطعت فائدة كبيرة جداً من دراسات نقدية لكل من الدكتور محمد مندور والدكتور لويس جوس ورجاء النقاش وإبراهيم نصيف وحسين مروة ونور الهداوى وعمل الإلهي وعبد القادر القبط . وربما كان أهم كتاب أهدت منه في حرفة فن القصة القصيرة هو كتاب «أنشودة لباقة» للأستاذ يحيى حقي الذي كتبه لنا نحن الذين كنا شبانا في ذلك الوقت

٤ - فتنى القصة القصيرة أي نعم وإن كنت أكتب الرواية والدراسة النقدية والأدبية والمقالة الصحفية بل وأكتب للسرحة الغنائية أيضاً . لكنني أرى أن القصة القصيرة من ملائم للمزاج المصري تماماً ، والشعب المصري قاص من الدرجة الأولى . وقد ثبتت من ذلك في دراسة ميدانية قمت بكتابتها منذ سنوات بعيدة بعنوان «هجرة الحكى في لغة العامة» . اكتشفت فيها أن عامة الشعب المصري تحب تلك القدرة على الحكى لوني بكثير جداً من قدرة الكتاب المصنفين ، وتمثل هذه القدرة المصرية بأجل معانيها في ازدهار النكتة المصرية . إن القاص المصري إذا نجح في أن تكون قصته في براعة النكتة وسرعاناً وكتابتها وشدة عطفها يصبح كتاباً

١ - قبل التحاق بالمدرسة تعلمت القراءة والكتابة في كتاب القرية ، الذي يستأنف الذهاب إليه بعد خروجنا يومياً من المدرسة . وكان لأحد أقراني دكان بخالة يرتاده شاربير الشاي لساعات طويلة ، وكنت أقرأ لهم في كتاب ألف ليلة وليلة وسيرة حمزة والسيرة الحلبية . وأول كاتب قصة كنت نظري هو مؤلف ألف ليلة وليلة . وأول كاتب قصة قصيرة شد انتباهي هو صديق من بلدنا يدعى «إسحاق قلادة» كان طالباً في شهادة الولاية بطنطا ، وكان يكتب القصة القصيرة ويرويها له زميله أحمد إبراهيم حجازي رسام الكاريكاتير الشهير الآن . فصررت أداوم قراءة القصص التي تنشرها جريدة المصري لسعد مكاوي وعبد الرحمن الجميلى ، ثم توسعت دائرة معارفى القصصية لاكتشفت محمود كامل الغامى وإحسان عبد القدوس ومحمود البدوي وأمين يوسف شراب ويوسف السباعي

وعندما التقيت بالمدينة طالباً بمعهد المعلمين العام وقع في يدي ثلاثة أعداد من مجلة «المد» قرأت فيها قصصاً ليوسف إدريس وصالح حافظ وعبد صدق وزكريا الجباري . ثم قرأت مجموعة اسمها «السلمة السوداء» لمحمود السحلي ومجموعة أخرى له بعنوان «جنة وشوان» فأدركت أن كاتب القصة ليس مطالباً باصطناع أجواء وأحداث وفادج شخصية من عياله . لكن قصة «أبو سيد» ليوسف إدريس رسخت في وجداني ، إلى أن أصبحت إلى حديث إلهامي للدكتور سهر القهاوي تعرض فيه مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان «أرضي ليل» فاشتريت وقرأتها فقلت كياناً وخيرت كل مفهوم البدائي عن القصة . كان صوماً أفرقه وأحضر بكل مالى أهرقه من ليرات . وظفيرة وحده عشت القصة وأصبحت من مناهي لهاطها في كل مكان فصل إليه لمرنى على المطبعة ، وقد عشت يوسف حتى إنني لما قرأت تشكوف بعدة عربي إلى أن تشكوف بقلمه . وكانت هوانى أن أقرأ قصص طين الكاتبين بصوت عالٍ ولذا فلتقت كائن مؤلفها الأصل .

٢ - كنت أعمل في الإجازة الصحفية مع «الأنظار الشيلية» في وسية محمد على بكفر الشيخ ، وكنت أكتب المكاوي للأنظار والمخطابات لتدويم . وقد قبت من المعاناة لقرأ رهيا في أن أجمعهم يقتضون أن الكلام الذي أعيد فرائده عليهم هو نفسه ما أملوه حتى . إذ إنني كنت أكتب بلغة فصيحة أجرب فيها ما نقله من الكتب الأدبية من عبارات وجمل أسلوبية مصكوة ، فكانوا يراجعوني ، ويعيدون هجر ما قالوه منى وثلاث ورباع ، وأعيد كتابته منى وثلاث ورباع ، أحاول في كل مرة أن أقرب من الإصالة باللفظة الشعرية التي يحملها كلامهم الثقافية . على أن المسألة لم تكن مشكلة التعبير وحدها ، بل كانت أيضاً مشكلة الاختصار ، ذلك أن كل من عرفهم من الأنظار والفلاحين كانت لهم مظالم لدى الحكومة على أن أكتباً لأرمالاً إلى المسول أو جريدة «المصري» ونشرها ، وكنا موقنين من أن أى مسول يظن للفقلة سوف يرميها إذا كانت أكثر من صفحة ، وسوف يقرأها بالتأكيد إذا كانت أقل من صفحة فكيف أضيف في نصف صفحة على الأكثر مظلمة مضرة بربوب الفلاح في ساحتين على الأقل ؟ السبب أنه بعد أن يحكيها يضب قائلها «كلمة ورد غطاها» ولم أكن أستطيع التمسك عليهم أو عداهم لأنى سأطالب بأن أنصهم ما كتبت

وعلى هذا فإن قصص يوسف إدريس وتشكوف عايطت في نفسى منطقة تعرفها . حيث أيقظت في نفسى عشرات اللقطات والصور القصصية التي عشنا



عالميا حتى . النكتة المصرية تحمل قسوة عظيمة من لوعة القصدية الخطيرة التي تقوم - بشدة لذة فريدة - بتلخيص اللوالب الكبيرة والنتائج الأكبر في عبارات أو كلمات معدودة حافلة بالمفارقات . ولنتأمل في حديث لجامعة اليومى محمد حديدا قصصيا بالأسبق ، فمن عادة لا تحدث بشكل مباشر ، وكل فترة من الزمن تشيع بين العامة طبقات ومعتقدات يستخدمها كالمزور الهبة المصرية دون دخول في التفاصيل التي لا يحيا الشعب المصري أبدا ولا يجوز عن أن يتركها بلفظة إذا أطلقت اخبرته بعد قليل لك : أنت حبيبي في قصة حياتك ؟ . وأنت تلاحظ أن كل مجمع عال أو وسط اجتماعي تكاد تكون له رموزه الخاصة وشفرته الخاصة وإن رأيتهم عند استخدامها تقول عجباً عن عدم فهمنا : إنهم يتكلمون « بالسبع » . وتلاحظ أيضا أن الرجل حين يريد أن يفرض عليك جنبا فإنه لا يقول لك : « هات جنبا سلف » ، إنما هو ، غالبا ، يرضى بحكاية مريحة . لابد أن يحكى ذلك كيف أنه ذهب ليلبس فلم يلحق المصراة ، أو كيف أنه شرب بيرة في جيبه فذكر أنه نسي انظفظة ، أو كيف أنه أصابه كذا .. الخ ، حكاية مؤداهة أنه في حاجة إلى مساعدتك إن استطعت . أنت أيضا لا تفضل بشكل مباشر ،

وإذا كان البعض يقول بأن القصة القصيرة ازدهرت في الغرب نتيجة لسهولة  
إتقان العصر وبساطة الآلة الدائرية فالرأي عندى أن القصة القصيرة يجب أن  
تزهو في مصر لأنها أشد الفنون توازماً مع طبيعة الشعب المصرى وتكوينه النفسى  
ومزاجه والحق أنى في محاولتى التالية لكتابة القصة القصيرة أحاول تلميد هذه  
الطبيعة واستغلال هذا المزاج

وأنتهى أن قرأت أولئك الذين لا يزالون يمجّدون قيمة العمل والمعاملة الإنسانية في سبيل الصعود إلى أعلى مراتب ترقى الإنسان . هم أولئك الذين لا يزالون يحمّلون أحلاماً عظيمة . الذين لم يتفعلوا بعد في مشاعر الأخلاق . أما أولئك الذين جرفهم قنوت الكسب السريع وتآخروا عنهم الشخصية العريضة المؤلفة فإنه لا حوار بيني وبينهم . وليس ثمة من نقاط توصيل بين مشاعرنا . ولقارء على التحديد هو ذلك المواطن الذي لا تفصل طموحاته الشخصية عن طموحات الوطن

لأنهم لما كتبت أنها مكتوبة لم يكن ينقصها شيء ، وهناك قصص وقصائد  
عجيلة دون فكرة سابقة أو شعور سابق بها ، أراي مدفوعة بشعور خامس للإسماعيل  
بالقلم والخطبة الطرية فإذا لي قد كتبت قصة يتضح لي وأنا مستمر فيها أنها  
كانت كاملة في أمالي منذ الطفولة ، ومثل هذه القصص أراي معتزا بها جداً لأنها  
في نظري كالتراث التي كتبت لي أنني صادقي في لونياني بعض المقيم والأشياء  
الخالصة . وقد يحدث أن متين في المالة نظرياً من القصص التي اعتدل فيها قوامي  
التي ، وأتضح أنها لجانب فيه يهد بها من وجهة نظري ، رأيتها في الحلم قبل  
كتابتها ، جاعتي من ليل الأحلام ، المصيب أنني أراها بكل جلالها ، وقد  
لاحظت أن هذا النوع من القصص يعين على طريقتي ، فمرة أرى القصة كحدث  
بعض أميري وأعيه في نفس الوقت بكل رعدة والتبار ، فأصحو من النوم مضياً  
بشعرات الأحاسيس والمعانى الثقيلة ، تظل تصاحبي أينما طويته إلى أن أتبع في  
تدويري على الورق ، كما حدثت بالحرف الواحد فكانني عشت الحلم مرتين . وهذا  
في الواقع شيء سائر . ومرة أرى القصة من خلال كتابتي لها ، بمعنى أوضح أراي  
في الحلم أكتب قصة تتضح فيها الأحداث والمعارات حية ، فأصحو من النوم على  
درجة كبيرة من الاكتئاب إذ إنني أثناء الحلم ، كنت أعيش لحظة مشرقة حافلة  
بالوحي الذي يهوي لي أنساني الموهوبين حتى لمخاض الإحساس بأنني صرت لداً  
ثم ، يتزعج قصص منها فأكتب ، وعاصمتي الاكتئاب فترة طويلة أحاول  
ملاعاً استعادة نفس اللحظة والوصول إلى نفس الوحي . ومن هذا القصص  
مجموعة نشرتها مطرقة بعنوان « استكشافات بالخطر على الجلد » ، وكانت تأخذ طابع  
الحلم ومنها مجموعة القصص نشرت لها بجريدة الإهرام ، وكانت خطباً من الحلم  
والواقع مثل قصة « كوابله » ، وقصة « لتأوي الأطفال » ، وقصة « سلوط الظل » ،  
وقصة « الأهل » ، وقصة « سرادق الألم » ، وقصة « الفرجة » وغيرها . أما القصص التي  
تبع من جهاتي الخاصة - وهي سائرة - فلم أولق لي كتابتها حتى الآن

وهم أنى أشغل بالصحافة وأعرض لهذه الكتابة الصحفية بشكل متواصل إلا أن الكتابة الفنية لا تزال توعظ وتوقظ عند حدى ، كأنى سأحمل على كامل مسؤولية الحكم فى قضية البشر أجمعين . وكثيرا ما تمرى فترات من الخراب أحس خلالها كأننى لا صلة لى بالكتابة الفنية ، فأزلى فى مثل هذه الفترات أحسن إلى لقاء الأصناف من الكتّاب وأتبع ميورا إلى أسانديهم ومشاكلهم الفنية ، أو أعيد قراءة أعمال فنية معينة أضعتها دائما هورل الرصادة مثل أعمال هيرمان ملفيل ، ديستوفسكى ، هيمنجواى ، كالمكا ، فوكير ، تشيكوف ، إدريس ، شاكز الباب ، قبل نقل ، فزاد حديد ، وغيرهم من أعبر أنماهم كأنها ترائى الخاص



٨ - لا أنهم عادة بما قصوه الملقى : إنما القصة القصيرة بالنسبة في ككثير حتى يعزى وطبيعي لأحاديث لسخه ، لكنى حين أكتب أحس كأن بداخل مقلادة تساقط عليها جزئيات من الواقع الاجتماعي الذى تعيشه كحيات الخمس تنطوي فوق مقلادى ولخرج ماضية مقلبة ، والفرق بين قصص القصيرة وبين الواقع يشبه الفرق بين الخمس الأخضر والخمض المقلد تستطيع أن تأكله وتستطعمه . والواقع أنى في حالة عدم تصالح دائمة مع المجتمع بجميع فصائله وأنواعه ، وبدخل لغير كبير جداً من السخط عليه وعلى أوضاعه وواقعته الذى يتلاقى دائماً مع الملقى الإنسانى ، وربما كانت قصصى بمثابة محاولات مستمرة لاكتشاف هذا التناقض المتداد والبحث في دوافعه ومدى امتداده في المستقبل البشرى . ولربما كان مفهومى للقصة - وهو مترامح - يحظى عن وجهة النظر التى تقول بمسألة الملقى هذه . المسألة في رأى ليست غزواً تستهلك القصة ، إنما القصة عندى ربما كانت ثلاثة صغيرة بطل منها القارئ على رؤية معينة . أو إطاراً محدداً يعزى القارئ بالتفكير في حدوده المرسومة ليستخلص أشياء ربما لم يحظر يأتى على الإحلاق

٩ - يجتذب القصة كالمعل إنسانى متكامل لا تفصل فيه الشخصية عن الفعل . وأحياناً كثيرة نأتى غير معنى بما حدث بل بكيف حدث . وأحياناً أخرى أراى معاً بالنتيجة التى تحمل مقدماتها في جوهرها . أو يرد الفعل الذى يكون أهمى من الفعل نفسه ، غير أنى نادراً ما أفكر في هذه المسائل . كل ما أتى وأتى منه هو أن الحنى للكتابة يستبدى في لحظات أحمل موعد حضورها لكنها حين تحضر يشعلى العذاب اللذيل . الذى يصنوه معاناة التجربة نفسها أكثر من مشاكلها الفنية . إن المداكل الفنية تشأ عندى أثناء الاستمرار في الكتابة . ولأها تنبع من طبيعة التجربة فإنها كثيراً ما تجد نفسها حلولا تقابلية غير متوقعة

١٠ - العادة أنى أقبل على القصة دون اهتمام بتعيين الزمان أو المكان . وحين أنصى في الكتابة وأشير أنى قد صين على تحديد الزمان والمكان فأنى أنرفلت عن الكتابة . لأن العادة أن القصة عندى ككهان حى نجى معوية عن زمانها ومكانها حتى دون تعيها بشكل محدد مباشر . فالقصة عندى تقول ذلك حتى وإنهت ، طاهر

هكذا ، إن الزمان والمكان يتحددان وحدهما دون وعى منى . وكثيراً ماأرى القصة بعد كتابها قد حدثت بنفسها زمانها ومكانها من خلال ملاحظها النفسية والاجتماعية والبيئية . والقصة التى لا أرى فيها شيئاً للزمان أو المكان يكون ذلك يظهر عناصرها الفنية ، حتى أن يكون من معلوماتها الفنية عدم تحديد الزمان أو المكان

١١ - نعم أرى أنى لها أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة قد موزت بعدا مراحل من التطور ، فلم تعد القصة عندى معادلاً موضوعياً للواقع بل أصبحت معادلاً لها .. للحلم . والقصص التى كتبها في السنوات الأخيرة كانت تأمل مفاصلها من الواقع وتفتح بها عوالم مهجورة من الذاكرة الحسية للإنسان باعتبارها أصدق من الذاكرة الواسية وأشمل وأعشق في التأثير

١٢ - الواقع أنى لم أنصرف عن الكتابة القصة القصيرة وإن كنت أكتب الرواية الطويلة . فقد انتهت من كتابة روايتى الرابعة ووقع في خمسمائة صفحة بعنوان (الضلال) كشفت فيها عن أسعد العوالم للتأصلة في مجتمعنا وأهلى به عالم المهنات والسياسة معاً . مثلاً كشفت في روايتى «السنيرة» و «الأوباش» عن عالم عيال الفزاحل وكيف يتسلح بالمشكلة الإنسانية والوضع الإنسانى كله . ومثلاً كشفت في رواية «القلب عالج الحيلة» عن تجربة المظف المخط الذى يحمل أوزار غيره في مجتمع مطلق مضيق . وقد طرست كتابة الرواية في أوائل التسعينيات وبرزتلى بأن الرواية لراء التجربة الإنسانية التى عشتها في سنوات الخاصة فوق الغنى بهذا الفن نفسه من خلال صرعى مبكراً حل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية .

١٣ - أرى أن مستقبل القصة القصيرة في مصر ينبى عن فترة ازدهار قادمة ربما وصلت بهذا الفن إلى ذرى عالية جداً رغم ماقد يدور على السطح من ركود عام . لكنى أفتى بمواهب صغيرة تعرض على إنتاجها القصصى فأجد فيه أساساً عظيماً بالشخصية المصرية وللزجاج المصرى . كما أجد فيه استعادة هائلة من منجزات الأجيال الخاصة للقصة . غير أن ازدهار هذا الفن في السنوات المقبلة مرهون بحركة النشر والحركة الثقافية بوجه عام

الرأحية وسط ظروف صعبة كانت تقضى الاتصال العمل بالحياة . ولما انتهت الدراسة الجامعية وصلت بالصحافة .. بدأت أسعد الحلم القديم ... ورغم عالى الصحافة من امصاص دائم ومباشر للمعكر والتعبير ورغم ما فيها من عنالة دائمة بالكتابة - غفل لونا من فوان الإشباع الذى يمكن أن يكل أو يهى عن الكتابة الأدبية ... فبالأيام وبزواكم الخبرات وبإحساس صديق بأن الكتابة الصحفية لم تعد لى ولا تتيح - ولد كاتى الأول

٣ - في البداية لم أقرأ ولا كنت أعرف الطريق إلى هذه الكتابات فلم يكن هناك دليل لى أى شيء . وأول ماوقع عليه عقل من علامات مضيق على طريق القواعد والأصول الفنية في الكتابة والنقد كان في محاضرات المرحوم الدكتور مندور وفصول كتاب «خطوات في النقد» لصعدة الخليفة الأدبية الأستاذ بهى حتى

٤ - أعتقد أنى قلمت إجابة السؤال الرابع في الرد على السؤال الثانى ولاأعتقد أن طبيعة الموضوع هى التى فرصت على شكل القصة القصيرة . رغم أن هذا شديد المنطقية في التعبير عن حدث أو موقف لايعمل الإطالة ولاجسد التفاصيل ولازهد الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية . ولكن الموقف مختلف عندى في كثير مما كتبت كان مثلاً ما يحصل أن يفرود ويعتق ويسرى أفعاله وأبعاده النفسية والاجتماعية ليعطى رواية طويلة . ولكنى نفسها أهمل وأقرب إلى التعبير السريع وإلى الشخصيات للتلاحقة والمنطقية في التعبير عن النفس والتى لاأحصل إطالة ولاسرداً ولاآثورة

٥ - فكرة أو صرخة في مواجهة كل ما هو من ريب وغير حقيق وغير عادل وغير إنسان وهذه هى شروط عصرنا وصفات أيامنا ... إنى أكتب بأسلة عن عالم

## سكينة فؤاد

١ - لمرات كل ماوقع تحت يدى من أسماء من الشرق والغرب ... في القصة القصيرة وفى غيرها من الفنون والآداب والمعارف . فلم تكن هناك قراءة منظمة ولا رؤية واضحة للمستقبل - كل ماأعرفه أنى كنت أسبب القروى للطبوع وأقرأ كل ورقة تقع تحت يدى

٢ - لى لاأختار ماأعبه ولكن هذه التكرينات أو التكرينات الخاصة النفسية والمزاجية والعصية والفنية وراكم الخبرات الحياتية والثقافية هى التى تحظر لنا . وقد كان دائماً التعبير الأسرع للمعكر الذى يصبه إلى حنطه الفكرى من أقصر الطرق ومن أكثرها سطوفاً ولطفاً وبسطاً . وربما كانت هذه الطبيعة في أسلوب التفكير وفى شكل التعبير المفضل هى التى أعنتنى إلى القصة القصيرة .

أما تجارب النصا المبكر فلم ترد عن هذه المحاولات التى نطعلها كنا في العالاب ونحفظها بعيداً عن العيون وإن لم تطل المحاولات للاهتمام بالدراسة والانتقال عن أى لاهية تعطل عن النجاح . وقد كان الفن والتعبير عن النفس يومها لونا من فوانى

تحقق فيه شروط العدالة والحق والحقيقة وعدم لهر الشاعر والرهبات والتعبير الإنسان الحقيقى وحى غار حقيقي للعمل الجيد وإدراك الضعف الإنسانى وإعلاء الشاعر

أحسن أنى الوجه بكتابانى إلى كل من يمانى والده ويبحث عن مدينة قاصلة أو واقع أفضل يتحقق فيه الحد الأدنى من الشروط الإنسانية . إن كتابانى لا يمكن أن تصل إلى قارىء لايمانى . فهو لاشعة من رحلة معاناة طويلة .. صادرة عن إحساس عميق بحللى الوضع الإنسانى . وأبعد عن هذا الحلال بالشكل والمضمون . لذلك فالقارىء الذى لا يفرقه ولا يحس ماى الكون من حلال ومن فقد لشروط العدالة والرحمة والهمة والاتصال الحقيقى بحقى القارىء « المتشرح » الذى يريد كتابة تدفع مشاعره وتكمل « البساطة » - ليس قارئاً لى ولا يمكن أن يصل إلى ولا أن أصل إليه

٦ - لا يوجد زمان محدد . لقصة تطول ويتصير ميلادها وقصة يحدث ميلادها كإشارة الضوء - لحد نفسها وأحداثها وأبطالها وأسجلهم أنا . مزاج الفنان وطبيعة اللحظة وحقيق معاينة الحدث وقدر اتصاله بشكر وضيق الكتاب - كلها تتدخل لى تحديد وتشكيل سرعة التعبير

الكتابة نفسها - عملية من نفس وأصعب الأمور خاصة إذا أراد الكاتب أن يحمل مضمونا وموقفاً وتحفظ بمسودها . ومن أصعب الأمور عندى البحث عن نقطة البداية . فلا بد لنا من شروط خاصة وعلاقة شديدة بكل سطر سيكتب وبكل حدث سيفق بعد ذلك

٧ - مارئت أتمسك بعناصر البدايات التى بدأت من عندما . وهى التقاليد والطوبى والظلمة - الأولى للنفس وهى لى لى توحدها (اتصالها) بالوقوف واحتدادها للتعبير عند

٨ - لا أستطيع أن أفسك القلم ما لم أكن أحمل فكرة والاتصال الشديد بالواقع بكل مروره وتلفه والإحساس الحقيقى بالمعاناة الإنسانية وكبها بالنار فوق العقل والنفس والشاعر يجعل القرار من أسر الفكر الاجتماعى - أو فنلغل الإنسان لأنه أكثر صوباً - هذا القرار يصبح مستحيلاً

٩ - تعرض كل قصة مدخلها الخاص - ويتجه الاهتمام إلى ما يجب أن يكون محور ارتكاز سواء كان الحدث أو الشخصية

١٠ - لى أغلب ما كتبه وحدثت أنى لأحرص على تعيين الزمان والمكان حاولت أن أبحث عن الأسباب - وحدثت أنه ربما كان - لأن الزمان الإنسانى واحد - والمكان الإنسانى واحد - عندما تنقل صفات العدد والرحمة والحق والحقيقة

١١ - إجابة هذا السؤال متروكة لنظرة ناقدة لاحصة تصدر عن قراءة حبيقة للأعمال الكاملة لأى كاتب - لا عن قراءة سريعة لعمل أو اثنين - وأن تكون النظرة متجردة من الأهواء الشخصية التى - للأسف - لوقت الكثير من نقدنا وحيث عن القارىء وعن الكاتب الطقيم الحقيقى

١٢ - لم يحدث .. ولن يحدث - فالقصة وماكتبه من البحث عن المدينة المتوازنة أو الطروب من العالم أفضل نطل الإنقاذ والحلاص . وإن كنت أميل الآن إلى كتابة القصة الطويلة - أو الرواية القصيرة

١٣ - نرى أنه لا يعرف عن البحث عن الجديد والتجديد ... ولكن مثلى القصة القصيرة من أقرب الفنون للتعبير عن الإنسان . لأنها بجميعها الدقيق وبالكثافة والتركيز فى التعبير تبدو كأداة التى يطل بها الإنسان ليرى صوره - ولكن - التى يجب أن تكون

## سليمان فياض

١ - ليل أن أسأول كتابة القصة القصيرة . قرأت لى هذا الشكل الأدبى . لى سنوات الأربعينيات . لكتاب مصريين وأجانب بل من الكتاب العرب . كما كان ينشر فى ذلك الحين . فى الصفحات الأدبية بالجزائر . والمجلات المصورة . والمجلات الأدبية . وأتضمن بالذكر هنا : صحيفة المصرى . ومجلات : الكتاب - والكتاب المصرى . والرسالة والثقافة وملحقها القصصى : الرواية . والمقتطف لى أعدادها القديمة . وذلك بالإضافة إلى ما كان ينشر من مجموعات قصصية منفردة لكتاب . أو مشاركة لعدة كتاب . ولقد أدت مطبوعات لجنة النشر للجامعيين . ولجنة التأليف والترجمة والنشر ودار الرسالة . ودار الكتاب المصرى . ودار المعارف . دوراً هاماً فى حقل القصة القصيرة . بل لى مجال القصص صوباً لى هذا العقد من القرن العشرين . وعلى سبيل المثال . قرأت قصصاً . منها كانت وجهة النظر فى فنينا وسواها . فطه حسن . ولقازى . والحكيم . ونجيب محفوظ . ويوسف إدريس . وسعد مكارى . وذكروا الجاوى . وأحمد عباس صالح ويحيى حلى . وحيد رحمن الخيسى . ومحمود كامل . ويوسف جوهى . وأبو المعاطى أبو النجا . والسياحى . وحرابى والورفالى . وعادل كامل . وقرأت نماذج مترجمة من الأدب الإنجليزى . والأمريكى . والفرنسى . والألمانى . والروسى . وخاصة لى الأدب الرومانسى . واستمرت هذه القراءات لفترة

والخاتمة متى إلى سنة ١٩٥٣ . عندما جئت إلى مدينة القاهرة . وكنت لى سنوات الثلاث الأخيرة أناول كتابة القصة القصيرة . بمحاولات بدائية وفاشلة . ولا بدنى هنا من الإشارة إلى الدور الذى لعبه سلسلة الرأ لى هذا المجال

٢ - شدى إلى الاهتمام بالقصة القصيرة اعتماسى بقضايا المجتمع . وذهبنى المروعة فى فهم الناس من حولى . من خلال طرحهم على الورق لى حكايات . واملاء نفسى بالتجارب الحياتية التى عشتها . وبالتأديج القصصية التى قرأتها ودفع الصديق أبو المعاطى أبو النجا لى لى كتابة قصة . وأطلع عن كتابات مقالات عن كتب . كنت أكتبها مجلة الرسالة . مؤكدا لى أن لى الأدبية لى قصص لالة مقال . وقد جاءت التجارب الأولى لى الكتابة . كما تبدو لى الآن مضحكة ومغترقة . ولا يشر بخير . كتبت عشر قصص عن صدى لأحلام وكوابيس كانت تسيطر على لى هذه الفترة . وصدى للقراءات الروائية التى شدى إليها بفهم سنوات . وخاصة فى أشهر الصيف من كل عام . وقد بحثت بعض هذه القصص إلى فريات . قصصت عن نهرها فى الرسالة . وصقلت من نفسى . وتوقفت حيناً عن الكتابة . وما يزال أبو المعاطى يحفظ بأصول هذه القصص عنده . على أن البدايات الحقيقية لى لى كتابة القصص كانت منذ عام ١٩٥٤ . فقد بدأت لى القاهرة قرأ بمكتبة لندرة لقراءات قصصية منظمة نسبياً . ومنطقة . وأتت باهتمام إلى حوز الجائز الأدبية لى القاهرة عن فن القص والمسرحة . وحول ما ينشر فيها . وكانت للفرقة بعدد من القاصين . ولروح المثالية دور هام لى بدايتى الحقيقية مع القصة . وأغنى هذه الجائز . كان لى لندرة التى كنا نقدعها كل أسبوع فى بيت خاليت طيباً . لى قرأ لى قصصاً . ونقد بعضها . لى أنجزناه من قصص وأشعار ودراسات . وجاء نشر قصصى الأولى «النهاية البشرية» فى الأدب رسالة سهل إدريس لى هنا . حافظاً لى على كتابة القصة والاستمرار فيها . بالرغم من رومانسية هذه القصة . ولذلك رحبت أناول القرار من أفس الرؤية الرومانسية . واستمرت المحاولات متتالية بدءاً من قصة قنديل (والقصص لم تشرأ لى كتاب) . واستمرار

في قصص مجموعي الأولى عطشان يا صبايا (١٩٦٩) . التي كانت بالنسبة لي مرحلة تجارب للأساليب . واختيار للموضوعات . ولوسائل القصة . وقد بقيت هذه المجموعة عدى واما في مصر فكتب عنها ما يقرب من خمسة عشر مقالا . واعتبرت صرنا قصصا نابيا لصوت يوسف إدريس في حينها

٣ - نعم . وفي الوقت الذي بدأت فيه القراءة في أصول فن القصة . وطرائق كتابته . من الناحيتين النظرية والتطبيقية عن كتاب مصريين وأجانب وأعياهم . تطورت رؤيتي كقصصا ومهاراتي ككاتب . والآراء المتناثرة في مقالات - محمد مندور . وأتور المندوي . وسيد قطب - وهم خلفاء وقرنان الخمسينيات - كان لها دور كبير في تنمية مهاراتي القصصية . وفي فهمي لندور ووسائل القصة . والشخصيات . وضرورة حياد الكاتب في معالجته لا بختاره من الجوانب . وعلى رفضي للصراحة البالغة التي حملها لنا كتاب محمود النعشم وعبد العظيم تيس في أزمة الثقافة المصرية . فقد نادى المتطورات الفكرية الأدبية التي عبرت عنها . وبقيدان من خلال أعمال مجيب محفوظ والشرقاوي . على بعد الجول التي يهبها على أن أفضل ما قرأته من فن القصة . جاء في دراسة تكتبه إسكتلندية عن فن القصة . ولا أذكر لها اسما . نشر في مجلة الآداب ولا أذكر له عنوانا . وجاء أيضا في دراسات عامة هي حياة وفر فيكوف . وميجواي . وشتاينيك ومواهم . وذلك في الفترة من منتصف الخمسينيات إلى منتصف الستينات . وبحث عن التفاصيل هنا الحديث عن هذه الاستعدادات . وينتهي ذلك كله إلى التأكيد على ضرورة الثقافة القصدية للكاتب في محاله . لتطوير فيه الأثير لديه وعلى ضرورة أخرى . هي أن يكون ذا بقره في محاله . أصدا . ومخيلات وتجليات لاستعدادات مهارات الكاتب في أهمهم . فالكاتب هو أيضا ناقد بالضرورة لا بقره . يستعيد منه . ويعد خلقه به ربي نفسه

٤ - أولا . أنا كاتب قصة . بها قبل في الفروق بين أشكال فن القصة ومسبباته . ومعظم ما كتبه منذ الستينات . هو قصص قصيرة طويلة . ومع أني أهتم . وكتابتني تفهده . أن نفسي بالأساس . في القصة . هو نفس زوال . فقد ظلت أهمل للكوبة . وانتشورة تتحرك بين هذين المحورين . القصة القصيرة . والقصة الطويلة . والتسميات تدور في الآن مضطربة للغة . وما يشبهه كيان كله . رواية واكتسابا واستعدادا أو تفرسا هو فن قص . ولا شيء غيره . لا الشعر . ولا المسرح . ولا الدراسة . فلم أروق أدنا موسيقية الإيقاع . ولم أدرب نفسي على صيغ منظم للدراسة . على أن الاحمال يظل واردا أبدا لكاتب القصة في كتابة المسرح . والأمر في ذلك أمر المحاولة . أو عدم المحاولة . فالتخلل إن جابا من الأمور كله موكول إلى استعدادي النفسي . وليس صحيحا بالنسبة لي في غالب الأحيان . أن الموضوعات التي أختار لجاربها تعرض على إطار التعبير بالقصة القصيرة . وإن كان ذلك صحيحا في أحيان أخرى . وليس صحيحا على الإطلاق أن إمكانية النشر هي التي وجهت اختياري للموضوع . واختياري لإطار القصة . فانا أكتب القصة أولا . وأبحث عن القصة الذي يتسع لنشره ثانيا . ومن حسن الحظ . أنه أقيمت في الهجرة بقلبي . وفرصة النشر في مجلة الآداب البيرونية . التي ملأت بصورتها غياب محلي الرسالة والثقافة في مصر . وهي كمجلة أدبية . تعال من البحث في العالم العربي بأسره . عن الموائد الأدبية الجديدة . تنشر ما يمت به الكاتب الجديد لها . ولا تردد لحظة في نشر القصص القصيرة الطويلة . ولا الروايات القصيرة . وفي عدد واحد . وساعدني ذلك في الوقت نفسه . على الانفلات من الحصر لإمكانات النشر المحلية المتاحة . ومن فروع المراقبة المحلية طوال سنوات الثروة المباركة . وآلة هذه الهجرة . أنها أظفنتني قارئ العالم في وطني الصغير ليس طويلا وله وعه كتب ما كتب من تجارب . وكان عزالي وتبريري للعبير والعلوى . أنني أكتب بلغة لغة

٥ - مأهول في إليه من قصص هو أولا توصيل رؤياي للقارئ . من خلال تجارب حياتية معاشة ومعالجة في وطني . أحاول تجديدها . وإعادة خلقها في قصص . أو من خلال تجارب تجريبية تحدث في أحلام بلغة أحاول بها تكييف

الواقع المعاش . فتمه قصص يمس بطبيعة تجاربه بعض الحياة . وآخر يمس فكرها . والأمرا من معا متداخلان في كل لون . وفي نفس اللحظة . ولا أريد هنا أن أكون غافلا لنفسي . فأزعم أن هذه الرؤيا هما الأول أن تقول بطريق غير مباشر لا للمظالم الاجتماعية . ولكل ما هو غير إنساني . من خلال إثارة لمخاطب القارئ مع غير محدث . لو رفضه لشرهق لا . للتخلف . والمحافظة . والسوقية . والأنانية . وروحية الاقتناء والتفكك . وصوران المخاطب حول المصالح الشخصية . وحياة الفرد في شعور دائم بالحصار والحصارة . وعدم الفهم للغير . وعدم التسليم بحقه في حياة طيبة جدا ونفسا وعقلا . ولست أتمثل قارئ وأنا أكتب . ولا أعرف حتى من هو . إنني فقط أستمع للتجربة التي أكتبها . ولوالفها وأحداها . وشخصها ومخاطبهم . وما عظمه . وما يظهره . وأحاول في نفس اللحظة أن أخلق جسرا بين الناس بعمل . ولها مبادلا بهم . وقدرة على الرضا . والتحقق والاستشهاد . إن لزم الأمر

٦ - ليست كل التجارب التي أترجمها لكتابتي سواء . وليست كل الظروف الواقعية المحيطة . والحالات النفسية . في لحظة الكتابة واحدة . ولا مادية . قد أكتب القصة في جلسة واحدة تستغرق من ست إلى ثمان ساعات . وقد أكتبها في عدة جلسات متوالية في أيام . أو متفرقة في عدة أسابيع . على أن ذلك مرهون بحجم القصة وكروها قصيرة حقا . أم قصيرة طويلة . ومرهون أيضا بمدى احتيالي لوطاة التجربة في نفسي في لحظة الكتابة أو لخطاتها . ومرهون أيضا بمدى الممارسة التي حلقها ككاتب . في البداية مثلا . كانت القصة القصيرة تستغرق شهورا في يدي بسبب الصعوبات الفنية التي أواجهها . ومحاولة سيطرتي على وسائل القصة في هذه التجربة . ومع مرور الوقت تلاشت عواجهي هذه الصعوبات . على أن هذا الموقف كان قبل لتكرار . بالزهم من طول الممارسة السابقة . إثر شهور أو سنوات للموقف كلية من الكتابة القصصية . بل وعن غيرها من سائر الكتابات الأدبية وقد تأكد لي أن كاتب القصة . حتى وإن توقف لفترة عن كتابتها . تظل مواجعهه لصعوبات القصة أقل حدة . طالما أنه يظل يكتب . ويتعامل مع اللغة . في أي شكل أدبي آخر . قد يكون هذا الشكل بداية إذاعته أو تصويره . وقد يكون مقالا . أو حديثا . أو نصليا

٧ - نعم . استطعت خلال رحلي مع القصة أن أكون نفسي بعض مقولات فنية . وأن أروم عن عددا من العناصر الخفية . أو الوسائل القصصية أصعب بها في كتابتي القصص . من هذه المقولات : إن كل قصة لابد لها من ولها شاملة . في نفس الكاتب . فوجه خصوصية التجربة في القصة . وتظل من خلالها بصورة غير مباشرة . إن التجارب الصالحة للقصص في الواقع المعاش . وفي الحلم . بلا حصر ولا حد . وإن التجربة القصة تصبح قصة جيدة . والتجربة المروسة لا ترقى إلى الجودة إلا بضرورة حظ . وفي يد كاتب فذير . وقد أثرت طريق السلامة فاصوت التجارب الأكثر حي . وإن الكاتب لابد أن تتنوع تجاربه . لكي يكتشف أكثر ما يمكن اكتشافه من حاله . ولكي يفترب مجموعها ما أمسه بالرؤيا الشاملة . لحاله الخاص والعالم . ولكي لا يسير في طريق مسدود . يقع فيه بعض الكتاب . فيصبحون عروسة . خطر الترفق حسن الكتابة . والانصراف عن القصص كلية إلى الجيرة . وإن كل تجربة تحلل لنفسها في نفس الكاتب . وتحت سن قلعه شكلها الفني . بناء ولغة قص . وإيقاع أسلوب . بل واختار وسائلها في التعبير القصص من وصف خارجي . أو داخلي . ومن حوزة خارجي . أو داخلي . ومن تساع . أو تفتت لحظة . أو حطت للزمن . أو التعلقا فيه من زمن إلى آخر . ومن تتداخل بين الواقع والحلم إلى آخره . وإن عماد التجربة هو الحدث . مثلا في حركة . والحركة في مواقف . مجسدا شخصيات . وهو أيضا الروح التراجيدية فالقصة عندي كالسرح جميل حرامي . وذلك ما تعلمته من شتاينيك . الذي بلغ به الحرص على أن يكتب مسرحه في صورة قصص أسماء بالأخصوصة المسرحية . وإن لغة القصة للتجربة . ينبغي أن تكون لغة حسية للفردات . حسية الصورة . ولغة مقصدة . لأنها لغة قص . تتخلف جهدها من معطيات البلاغة التراثية القديمة .

وذلك ما علمته من لرائي كان هيجواي القصص . ولما كتبه كارلوس بيكر عنه . وتختلف جهتها بالتالي من لزعة الفتاة الشعرى . إلا في مواقف الضرورة القصصية التي تستدعيها وتحميها في نفس الكاتب . لغة القصص غير لغة الشعر وإن تلير وسائل القصص من تجربة إلى تجربة ، ذو علاقة وثيقة برؤيا الكاتب ، وبالتالي باتجاه الكاتب ومنحاه الفني في تجسده لرؤياه وتجربته . وإن التجربة في القصص ، بل في الفنون الأدبية عموماً ، أهم من الشكل ، وهي التي تبقى في نفس القارئ ، حتى لو أصاب شكلها القصص وهي وضعف . وإن التجربة لكي تحيا في نفس القارئ وتصبح معادلاً للواقع ، وأكثر نظيرة منه ، ولجأوا له لابد أن تحيا في شخصيات كما تحيا في أحداث . والأعمال الخالدة في القصص الخيالي شاهد على ذلك . وإن الجري وراء لعبة القوامة المنيعة في القصص في العالم ، دون مبرر من رؤيا الكاتب لعالمه . ودون مبرر لانتخابه ، إن هو إلا مبرر عن عقد النفس حيال الحياة . وجري وراء التوفيق مثل الجري وراء الأرياء أو وراء تفيد عالم الأنيوم في بيئة معدلة مشرقة بالشمس أبداً . وإن عالية الكاتب الخفي هي في محبته أولاً . وليس في استعاره لتجارب آداب لغات ولحويات أخرى ، والكاتب الغاي ، هو الذي يريد للغير بهاضته معرفة اللغة ، كصورة الموضوع .

٨ - أنا لا أنزع الخداف أو للخرى نصب عيني ، ثم أختار له تجربة واحدة وشخصيات . (وذلك ما علمته لمحب محفوظ في السنوات العشرين الأخيرة ، وما فعله كاتب المسرح عادة ، لجسد مطروقة فكرية في مسرحية أو قصة . أنا أنا في عالم له وقائمه ، وأحلامه ، وألغز في نفسي هذه الحياة تجارب بالمشات . أنا أحوالها كلها ككاتب . وأختار منها تجربة أقدر أنا أكثر جوهرية . وأحاول قصتها . واستبطان أحداثها وشخصياتها . لأعرف ، بعد معرفتي : ماذا حدث ؟ أأعرف كيف حدث ما حدث ؟ ولماذا حدث ما حدث ؟ بأسلوب الخلق أو القاصي . ولأعبر بأسلوب الفنان وحسب تصوره لكيفية حدوث هذه التجربة . ولأفهمها . ولأرى أن هذا السج يصل عادة ، بصورة غير مباشرة ، للقارئ . وأجدد أكتشفه في نفس اللحظة ، التي أنتهى فيها من كتابة القصة . وهذا هو كل شيء . ويوسى التأكيد على أن الأوضاع الاجتماعية لم يكن لها أثر في توجيه طرائق التعبير عن تجارب الختارة . ولا تحديد أنساب الخفية . فقد حرصت على الحرية في ذلك حرصى على اختيار تجاربى ، والصدق في محاولتى لجسدها . قد يكون للأوضاع الاجتماعية أثر ضابط على النفس والفكر في اختيار التجارب . خاصة لدى كاتب يدعى أن له رؤيا لعالمه . ولكن باليقين لم يكن لها أدنى تأثير في تحديد طرائق التعبير . ولأنساب الخفية . لقد ضللت على روسى مثلاً أحداث يونيو ١٩٦٧ . وما تلاها . فكتبت قصصى مجموعتي أحرار حزينان . استمرت لجربتها تحت هذا الضغط النفسى . لكن لم أكن عاصمها ولا محمياً في طرائق التعبير عنها ولأنسابها . ولقد جاء موت عبد الناصر . وما تلاه من أحداث مضحكة ومبكية في وقت واحد . فكتبت لقصي الصورة والظل عن الصراع بين الفرعير بعد موت السيد الذي احترته ولم أسبه قط . وكان ذلك قبل الخلاص عشر من مايو . ولم يزل هذا الاختيار لهذه التجربة في طريقة التعبير بهذه القصة ولا في وسائل الخفية على ما أعطد

٩ - مع تجربة الكتابة . واستمررت للارسة طاً . فطلعت درسا ، أن أكتب بنفسى وطارى في قلب أحداث القصة وتجربتها . في البداية كنت أسعد للحدث والتجربة بمعدل ما . ثم اكتشفت . أن هذا التهيؤ وذلك المدخل . هو بمثابة عملية تسخين لطاقة الكاتب وقلمه . تشبه هذه التدننات التي يتأوش بها المازف أوتار هود . قبل أن يتلقى في لحمه . لمحدث نفسي على الخلاص من هذه الطريقة في البدء . وإن حدثت . حلتها كلية . عند معاودة النظر في القصة قبل الشروع في لريتها . وليفها . وإهتمامى الأول في القصة هو التجربة ذاتها . التجربة بكل معطياتها . وفي مقدمتها الحدث والشخصية معا . فالحدث في القصة هو بمثابة الجسد . والشخصية هي بمثابة الروح . ولا انفصام بينهما أو انفصال

١٠ - وهل يمكن أن تصور حدثاً ، أو أحداثاً بلا زمان . حتى في أسلامنا التي

نراها في المنام . فإنا بأحلام البقطة . لقد أخذت درسا من قراءتى ، وخاصة من القصص المصنعية . أن أجيب في قصتي على الأسئلة الفلسفية المشهورة ماذا حدث ؟ ومتى حدث ؟ ولين حدث ؟ وكيف حدث ؟ ولماذا حدث ؟ وقبلها جميعاً هذين السؤالين ، ومحرم على الكاتب أن يوجهها لنفسه . لماذا أكتب هذه القصة ؟ ولين أكتبها ؟ .

١١ - كل ما أنجزته من قصص ، ليس على مستوى فنى واحد ، ولا يمثل مرحلة واحدة . حتى في رؤياي التي وجهت اعتبارى للقصص . فالقصة كالمعمر ، مراحل تطورها . للرؤيا تطور ، والمهارة تزداد . القصة تراكب العمر ، في رومانسته واضطرابه . ثم في تصفه واستقراره ، ثم في هشوله والتزائه ، وربما انعكس صوف الكاتب في أواخر عمره . إذا استمر في الكتابة ، وقد انحلت فيه قوى الجسد والطفل والحكمة . عرفت قصصى الأولى الرومانسية ، وعدد منها لم يشر في مجلة أو كتاب . وأول مجموعة في تحمل بقايا من هذه الرومانسية . ومقدمات للتأجواء إلى الواقعية . وكانت هذه المجموعة في ذاتها مرحلة بدايات ، ولجارب وتجريب للأساليب والوسائل . وأعطد أن هذه المجموعة تحمل سائر البدور الفنية لكاتبان القصصية بعد ذلك . وأعطد أنى سلفت بداية وصول فنى في قصصى مجموعتي التالية . وبعدنا لظرفان . ثم تزايد هذا التحول في المجموعات التالية لما وهي كلها حصاد متوابع كتبها . لا يزيد عن ست مجموعات . وليست قصصى كلها . فإنا أعطد . على مستوى واحد من الإطقان ، تقدمت فوارىخ هذه القصص عن غيرها أو تأخرت . ولا أعطد أنه يوجد كاتب واحد في العالم ليس هذا شأنه هذا هو هيجواي العظيم . له بين قصصه القصيرة ، قصص يمكن أن يكتبها أى كاتب آخر . قبل الأخيرة . وهذا هو تشيكوف له ركام من القصص يبدو كالكلمات والمفردات . وأنا مع تشيكوف في قوله : إن الكاتب ، إذا حاله الفوفى . وأجز حلال حياته ست أعمال مطولة . فهذا حسب ليكون كتاباً ذا شأن . ومع ذلك فلم الأبدى والظفول . الذى يجعله الكاتب وحيداً في صدره ، أن يصنع له عمل ما عن صاحبه . المهم هو لم عمل الفنان في أول الأمر وآخره . وعلى هذه القسم ينهى أن يكون قلمه .

١٢ - لا أعطد أنى انصرفت يوماً عن كتابة القصة . وإذا حدث ذلك يوماً ، وسلمت به . فقد انتهت الغاية الروحية التي أبحث بها . وأهش من أجلها فالقصة ظلت معادلاً لى . وهذا خاصاً عند المصرية . أعبد في عمارته قارلاً . وحالاً . حتى وأنا لا أكتب . كل ما يحدث لى ككاتب وأنى أولئك عن الكتابة لفترة قد تطول . وقد قصص . ولأسباب نفسية أو اجتماعية أو مادية ، تترك على استصاى للكتابة . ولا أحب أن أكتب وأنا في غير حالات . معنوياً على الأقل . وهذه التوقفات . وأسبابها . وفرص الخلاص منها . حكايات . بينها التائه والجنيل توفقت مرة لمدة عامين إثر إصداى لعضلات باصيا . لأنى كنت مغترباً في صحراء نجد . غربة لمجمل الروح والنطاق . ولأنه كتبت عن هذه المجموعة . في عام واحد . ما يقرب من خمسة عشر مقالاً . فبهرنى ذلك وأسافى . وتوفقت مرة أخرى عامين إثر يونيو ١٩٦٧ . لأن المزيمة ، التي سميت بكسة . جعلنى أستقر نفسى وقروى . والخلاص من هذه الحنة فبرت نفسي وبسرعة في قصصى وأحرار حزينان . في محاولة لفهم ما حدث . ولى غيبة الصديق فيها يكتب من مقالات . والإصرار المصحح على أنه إذا كانت هزيمة عسكرية قد حدثت فالإرادة السياسية لم تنجم . وتوفقت مرة ١٩٦٥ . في شهر يونيو ١٩٧٣ . فقد أدركت أنا وطيرى أن ما تكتبه يهيك تسكب في الرمال . وتغيب فيها . ولا تحضر لها نيت . وكنت في الشهر الذى سبقه قد كتبت ثلاث قصص قصيرة طويلة . بعضها مجموعة . الصورة والظل التي حضرت محترمة في العراق عام ١٩٧٦ . ومنذ عام ١٩٧٣ . لم أكتب سوى قصصين قصيرتين فالروح لم تنفص لى . ولا في جماعى بعد .

١٣ - في الأوضاع الاجتماعية الطبيعية للظرة والمطرقة الفجر . يترلق بين ما يترلق في المجتمع من القصة القصير خاصة ، سلم الغمرات بقل لا يجمع أكثر



ديمقراطية وحرية ، ولتواتر النشر للنص القصيرة تزايد وتعدد الصنف . وفي المجالات . الكل يؤمن بحرية الكاتب وحظه في أن يقول ما يشاء ، في أي قالب للتعبير ، والاعتراض عليه يكاد أن يكون استثناء من القاعدة ، وحق الصدور يكاد أن يكون في حكم الندرة . كان الأمر كذلك يوما في سنوات الأربعينيات والخمسينيات ، عن طريق المذلة ، وعن طريق النفس . الآن البلد بأسره ضيق الصدر بالكاتب ذي الكلمة ، وخاصة إذا كان ذا مستوى في مؤثر . مثل هذا الكاتب متى الآن في وطنه الصغير والكبير معا . ثم ردة فكرية وقتية تعرض على الكاتب بالسياسة المحلية والحرية ، أن يتحول في رأيه ، وأن يوافق في مسعود ، وأن يركع بقية إلى قيم السلف ، وما يسمى بالأسول والجلود ، فهكذا يقع للدهون والمصفاه ، ثم وقف بهم الحظ من الكتاب عند الطبقة الثالثة والمثيرة وما يهبها ، ومن سقطوا ككتاب في هزات الزمن ، وقد منحهم الحياة لوصف عبر بأسره . صار الصحفيون كتاب قصة ، صار تلاميذ الثانوية ، كل تلاميذ الثانوية كتاب قصة . الكتاب الأول في فهم ، أيا كان هذا الفن ، تعلق في وجههم المناير القليلة الباقية في صحف يديرها موظفون ، ومجلات ترحب بالمقالات السياسية المظروبة ، ونحشى الفن عثرتها فنور ، القطاع الخاص يؤثر طريق التجارة والسلامة فيها ينشره . القطاع الملم كيت جعا ، كثير المقامات ، ولا يحبره كاتب

يحمل فن ، سوى الصرح والندوب ومن يريق ماء وجهه ، لكي ينشر له كتاب ، ومنشور القصة من الطبقة الثالثة والمباشرة هم من يحبر ويظن أنه فاز . انقذ الرادع ، والموجه ، طاب عن الساحة ، فطارت فيها الريان . الكاتب الموهوب الناشئ . لا يجد قلدا يأخذ بيده ، ولا ميرا يسمع أحدا منه صوته . الوسائل التكنولوجية لا اعتناق حبيب الصمت والمقاطعة المصطنعة ، هي السبيل الوحيد ليشر الكاتب الحق عمله حينها بالاختواب ، وحينها على حسابه ومن قوته ، ومع ذلك يسقط عمله في جب بلا صوت من لقد ، أو قارئ . كماء يدفن في الرمال . أترون معي أية صورة زاهرة ومشركة لمستقبل هذا النوع الأدبي القصة القصيرة ، بل مستقبل أي نوع أدبي أو فني . إنني لا أؤمل لنفسي ولا لغيري من رفاق جيلي ، لقد أجزنا شيئا ما في أعمارنا ، ففقدت به ، ولجأ ذكرياته ، ولكنني أؤمل لهذه الأجيال الشابة الرائعة ، والقادمة في طي الغيب ، وأعلم منهم من أراه يسير بقصة في دروب مستودعة ، ويعرف ترميمه على تجربة واحدة ، آسية ومؤسفة . وأعلم منهم من أراه يفرق في الزمن ، وفي الحار ، ويسلم في قصصه لمقامات الوحدة والضياع وأسأل نفسي ، نفس السؤال كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي ؟ هل لدى أحد من جواب ؟

قلنا نموذجها أو مثالا . هو المراد شروط أهمها رحالة الحس وشدة الاهتمام بالإنسان الصغير ومشاعره وأزماته وقضاياها

٦ - لابد من احتساب مدة الحمل أو الحضانة لكل قصة قبل كتابتها على الورق وربما تستغرق هذا أسابيع حتى إذا اكتمل الفكرين الداخلي للقصة وحاجات ساعة الوضع فالحال هنا كما هو في الولادة البشرية . يحفظ بسراً وعسراً ، فنه ما يستغرق نصف يوم ومنه ما يستغرق يومين

٧ - نأ لا نأل اهتماما إلى الجانب الحرفي الذي يكاد يحول تلقائية الفن إلى حرفة

٨ - نأ أكتب عن الإنسان/ولا انفصال بين الإنسان وبين بيئته وزمانه ومكانه فهذه الأمور هي خلفية الإنسان، ولذلك نجدها في قصتي تترك الصدرة للإنسان .

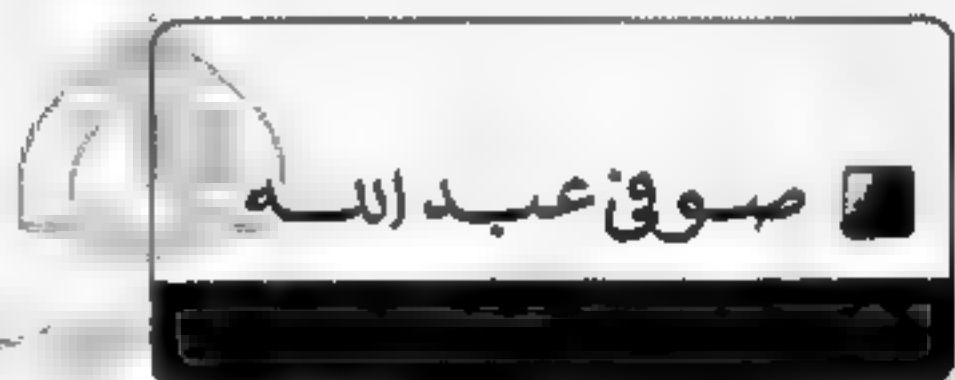
٩ - الإنسان - كما قلت آنفا - هو موضوعي الأول والأخير وبالتالي لا أهمية للحدث إلا من خلال الإنسان ولا يبرز شخصيته ومواقفه

١٠ - الزمان والمكان في عالم الإنسان - الذي هو العالم الوحيد القصص - نسبيان ، فلا يبدون بوضوح إلا بمقدار ما تنطوي الشخصية لذلك الميزور

١١ - القصة القصيرة بالنسبة للفن - شأنها شأن الشعر الأصلي تماما - لا بد أن تتطور مع تطور شخصية الكاتب ونفسه ورؤيته . وطبيعي أن تطور الزمن أو العصر فاعمل في تطوير شخصية الكاتب ورؤيته - الأمر الذي يتمكس بالضرورة على إنتاجه الفني

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة في أي وقت منذ سنة ١٩٤٠ إلى اليوم وكل ما هناك فن جمعت فيها وبين فنون أخرى من التعبير في بعض الأوقات . منها التصوير في شبان الأول ، ومنها كتابة مسرحية من ثلاثة فصول من نوع الكوميديا السوداء بعنوان «كسبة البرجر» مثلت على مسرح دار الأوبرا في يناير ١٩٥٦ بإشراف الأستاذ زكي طليمات، وبإشراف الأستاذة حمدي غيث وممثلة أيوب وكال يس . كما كتبت أيضا عدة روايات طويلة . من بينها رواية قصور على الرمال التي حولت بها مسرحي للذكرة إلى رواية مطروقة . وكان الموضوع هو الذي فرض الشكل الأدبي

١٣ - مستقبل هذا النوع الأدبي يتوقف على شروح التفوق الفني، والبعد عن التعامل المتعلل مع الأحاسيس الفليطلة في قالب قصصي



١ - أهم كتاب القصة القصيرة الذين قرأتهم قبل سنة ١٩٤٠ (وهو بداية انجاشي لكتابة القصص القصيرة) هم دوستويفسكي وتشكوف وتولستوي وتورجنيف وموبسان وتوماس هاردي وجورجي وغيرهم من كانت أعالمهم مؤثرة في لوجياتنا الإنجليزية والفرنسية . ومن المصريين عرفني الحكيم ومحمود تيمور

٢ - قلني في القصص القصيرة ماها من شحنة إحساس قوية بالإنسان . والكشف عن أحوال حاله النفسي ومشاعره . فالقصة القصيرة في قدرتي وإحساسي هي المقابل الناري للشعر الذي كنت أصفه أيضا وإن لم أجد في نفسي للرغبة لكتابه . كانت التجارب الأولى عميرا تقنيا عن مشاعري التي شعرتنا متاهة في فنان من حولي ، فكنت أكتبها صمرا عن ذاتي ولذاتي، ولم يكن يساورني أي تفكير في أنها ستشر يوما ما

٣ - كلا . كل ما قرأته هو البانيج الأصيلة هذا الفن فحسب

٤ - لأنه كما قلت آنفا المقابل الناري للشعر ، فن هذا الفن تبلور المشاعر في إنجاز معجز . وقد كتبت في هذا الفن - دائما - شديدة الالتزام بالاقتصاد في التعبير . ولا انفصال لدى كاتب أصيل بين الموضوع ورؤيته الفنية أو إحساسه به . فالقاص ليس موضوعيا (ككتاب البحث مثلا) ، بل هو بالدرجة الأولى ذو رؤية خاصة ، شأنه شأن الشاعر والموسيقى والمصور . وفي السنوات الأولى كما ذكرت لم يكن احتمال النشر ولوفا، ولم يبدأ إلا سنة ١٩٤٨

٥ - ترمي القصة القصيرة عندي إلى توصيل إحساسي إلى القارئ ، أي رؤية الخاصة للإنسان وحاله . وبطبيعة الحال كل كاتب يمثل في خلفية ذهنه



## عبد الحكيم قاسم

وعليه فأننا لا يوجد في شبان كتاب أثر على تأليفاً شديداً ولا يوجد كذلك كاتب يبرق بقوة إبداعاً هي أعمال مفردة وصلت لعللى بالصدفة البحتة وبعتت بكتابها متوجهة في ذاكرتي. أذكر قصة «الحرب» لبرانديللو وأكاد الآن أسمع الناس يتكلمون في ديران القفلور ولغة طرملة لم أعرف عن برانديللو شيئاً مطلقاً. اعتمدت من اسمه أنه إيطالي. وما زالت ملامح وجه الميت في قصة «لال» - مثل ليلة بيضاء - لا تزال ملامح الميت مرسومة في ذهني دون أن يسحق جسمي ككل وأنا لم أفراً ليحيى حتى في شبان سوى «دماء وطن» و«لوات لفنحي وضوان قصص في الأهرام» ولا تزال أذكر مولد المنفوق في عروسة الذي أعده ناظر المدرسة ساعة معهم. وكلما ذكرت هذا المولد اختفت بالدموع إلى ذلك شخص من قصص إبراهيم أصلاني وروميش وأمرأة بوية من عند محمد البساطي ماتت وهي تنظر للشمس وتبسم تلك هي قرأتني في شبان

أنا من الذي «فتنى» إلى القصة القصيرة فإني أقول إن كل إنسان في هذه الدنيا «مطلوب» بطبيعته إلى أن يغير حادثة وأن يحكي عنها أو يكتب بحديث هذا في كل عصر وسيفعل إلى ما شاء الله. ولكن لكل عصر روحاً ومزاجاً ولغة وأن عشت عصري. قرأت في كتبه ومجالاته وسمعت حكاياته وأخباره وجرئت أن أنقش مثل كل الناس في دوائر أصلاطهم أو أفاريجهم أو في وسط اهتمام قرانهم جرئت لأن ذلك ميل طبيعي عندي مثلاً هو ميل طبيعي عند كل المثليين وعند البشر أجمعين وكانت تجاري الأولى حكايات صغيرة في ترانسي مع الأصلاء ومع الأظارب

م إنني جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٩ وترددت على ندوة الأستاذ حسين القبان في منزل الروضة وكنا نحب الكتابة بكل صولها ونقرأ لبعضنا ما تدبجه أفلام وكان لابد للمدري أن يجي وجاء دوري وقرأت قصة لي أحب من حولي وألقى عليها الأستاذ حسين القبان الذي لارلت أحمل له في قلبي كل تقدير. كذلك فإن صديق شوقي عيسى سدد خطواتي الأولى على طريق الكتابة وحملت كمالاً الأولى بهيات رؤيته الخالدة بعد ذلك سمعت. وفي السجن كانت الكتابة سلوى وكانت دافعا عن الحياة في ظروف قاهرة على إعدام أي حياة وبعد خروجي نشرت قصتي الأولى (الصندوق) في الآداب البوذية عام ١٩٦٤ في الصف

وأقول إن الكتابة عمل وإن كان شاقاً إلا أنه يجمع بل أكثر من ذلك هو شاق لأوجاع القلب والروح. هو مجازي للهرج والمزج من عارقي الطير والنف بالبحر واليهود. إنني هنا دائماً وأبداً مرة بعد مرة وأكتب قصة فليدا الأشياء من جديد. والقصة القصيرة شكل شديد الحضور والإيجاز والقوة فهو حق هذا الموصف يرتبط بحالة نفسية محددة لكن الأمر - أيضاً - متصل بطبيعة الموضوع الذي تدور حوله القصة. والإعلام في حياتنا مؤسسة حاسمة التأثير. ولقد كان كذلك في حياة كل الناس في كل المصور. وكل الناس في كل عصر يصنعون مؤسساتهم الإعلامية. وهذه المؤسسات تؤثر فيهم. بل تكاد تشكل سلوكياتهم بل تحلقهم خلفاً. وشكل القصة القصيرة شكل مطلوب من وسائل الإعلام فحين يصحح لها وتقدم لها ما تطلبه. ليس هذا فقط. بل نحن نحاول بالاعلام أن نولي المؤسسة الإعلامية وأن نضع بصيات أصابعنا عليها بدلاً هذا الخيل من الجمهور للموسيقى للامح الذي يترددون طول الوقت

ونصوري أن القصة القصيرة نحاول توصيل شيء للداري هو وقوف عند الشكل الخارجي لقصة أفعال محددة. هي تسويد بضعة صفحات وإعطائها إلى القاري ليقرأها فيعلم من الكاتب أو عن الكاتب شيئاً. لكن الأمر كائن في الحالة التي نشأ بعد القراءة وهي حالة مؤداها ارتباط عالي الكاتب والقاري في جزء محدد من كل منها. وكل من القاري والكاتب يسعى إلى تأكيد ذلك الجزء وتعبئة أنها كانت طبيعته. إنني أتذكر في الذين يقرأون لي وفيهم قرات هم. وفاردي يتكرر لي في غيره من القراء وفي غيري من القراءين تلك عملية مدتها خلق حالة حاصلها ألا يكون القهم الإنساني ناعماً لتلقب الحوادث. بل أعني بها. قادراً على استكناه الذي انصهر منها والتأثر بما هو آت

لا يوجد بالنسبة في زمن كائن قبل انشغالي بالكتابة - كلما تأملت بأن لي أن رص الكتابة عوارب مجذورة بها قبله من الأوقات شارب من حصارنا حتى ليصعب أن أستخلص لربما من إختياره التهم الملهوف. وأنا بعد أن استوت حواسي وحيث اضطراب الدنيا بالخلق والأحداث. وبعد أن اكتمل انبساط الجاهي الإنسانية سمعت الناس يحكون الحكايات ورأيتهم يفتلون الأخبار. وحيث نظرت أدركت أن الحكاية أو الخبر هما الحادثة وهما غيرها في ذات الوقت ونفس القوة. ومن أجل هذا الإلهام الطريف كتبت بالحكاية والخبر. ربما أكثر مما كتبت بالحادثة فأنها ولا أعرف من الناس من لا يجد ما أجده من كلف. والمراجل يحكي إذا أقيمت في من حوله وبطل الخبر إذا طلب منه ذلك. وهو في الخالي وفي كل مرة بعد إنشاء الحادثة إنشاء حتى يعم بها. وإذا علم بها فواجب تلك راحة إلى حتى يذهب بها الفلق. عدله تكون إعادة الإنشاء ضرورة ملحة من جديته

الحوادث والحكايات. الحكايات والحوادث. هذان ليزان متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت وهما متعاطيان في تبادل جزل ترى كالحكاية والسر. فكيف يسع واحد أن يفصل عناصر الحادثة والحكاية والموقفين ببعضها البعض. فالحاصل أنني تعلمت القراءة والكتابة وجرئت الحكاية المكتوبة وعلمت أنها غير الضكية وفتنى أن الأولى منها فيها كمية هائلة من المصمت والمصعب. كمية عارفة من الانصباع والمجرد من أجل هذا وغيره فتنى. وإذا حاول التذكر أجد أنني كتبت حكايات صغيرة في وضع صغيرة ربما هي عطايات للأظارب أو لأصلاء. وما زالت الكتابة ومزالق الرفع. الأمر أن دائرة الأظارب والأصلاء سمعت بعدت الوجوه وغمضت الملامح ونجود الحب. وعليه فالزمن الكائن قبل أن أكتب القصة القصيرة هو الزمن الكائن قبل أن أفراها. ولربيع بشر أول قصة لي ليس له بالنسبة لي أهمية فية خاصة. قراءة القصة القصيرة وكتابها ليزان متوازيان يسيران معاً في نفس الوقت وهما متعاطيان في تبادل جزل ترى كالحكاية والسر. فكيف يسع الواحد أن يسأل عن أيها يستغل عن الآخر. لا أستطيع أن أفهم من يسألني عن قراءة من القصة القصيرة قبل أن أكتبها. الغالب أن السؤال عما قرأته منها قبل أن أكتب ما هو صالح لنشر بالمقاييس القليلة. أي ما قرأته من القصة القصيرة في شبان الأول

نحن الكتاب الذين نعرف جبل السنينات لنا سوى أبناء أسر فقيرة الكتاب في البيت تدين أو طرفة أو صدقة. والشوق إلى القراءة وهم غير محدد. وهو مايع من احتياجات جسمانية وروحية غير مشخصة لشخصاً والصحفاً. احتياجات كانت تسوقنا لتجرب ونلثت ليبحث عن الكتاب في مظانه التي ليست سوى بيوت أمثالنا التي فيها الكتاب مرة أخرى تدين أو طرفة أو صدقة. هذه قراءة لا تستطيع أن تغني الميل للقراءة. بل تجزوه إن لم تكن لشوحي. وهي تلبه وتضيق تنمو على حسابه ميول أخرى كالميل للاجتماع بالناس والحادثة والملاحظة والإحصاء. كطرائق للحصول على شجروب والاعتماد على الحياة. لا يوجد في الدنيا جبل يتحرك من تأثير الكتاب مثل جبل السنينات. فليحتم هذا أو يندم. لا يجدي المطلوب أن تدرس تلك التجربة دراسة جادة فإن هذا التحليل ظاهرة واقعة في تاريخنا الأدبي ولا زالت تقفل على ضالنا دون أن تصحرك أفلامنا للكتابة عنها كتابة جادة

ولا يوجد كاتب واحد في هذه الدنيا إلا ولديه وعي بهذه المسألة سواء أكانت رعباً أكاديمياً أم جيبياً أم رعباً كاملاً سورياً . وسواء أكتب بهدف مباشر هو المال أو الشهرة أو إيجاد الخطوة عند الرجال أو النساء . فإن تخلف وعيه بهذه المسألة كتب لغراً لا لغيره فيه .

ويكون في هذه اللحظة السؤال عن «المغزى» في القصة القصيرة سؤالاً وجيبياً . وأنا أعلم أن الله خلق الكون كله لحكمة . فالكون كله له «مغزى» . وهذا المغزى منظم على الناس والأشياء والأفعال . فكل إنسان فيها قل شأنه وكل شيء منها دق وكل فعل منها فنة . كل عالم على حدة له معزاه وحكمته . ونحن نعيش وموت ونضرب في الأرض كالدحرجين جاهلين كي يشارك الله حكمته . ونحن لا نفهم السماء بالسؤال للتح . بل نطفت حولنا في تواضع وفي حياة . نلعب الفكر في الأشياء والأحداث بحكمها ونكتبها . وعند قول آخر كلمة وعند كتابة آخر كلمة يكون المغزى - من الحادثة ومن الحكاية - مكتوبة أو محكية - قد انضح . يزهر كشمس في سماء الفهم ونشأ الحياة وتكون راحة ونعمة . ثم ما يلبث الملقى أن يطلب . نطفت حولنا بها عن المكب الخلدية ونحن لا نلقى بكتبنا القديسة من النافذة بل نلعب عليها ونعبد لها . نعرف أننا متجرب الراحة . ونعرف أنه بعد الراحة الملقى في حالة دائمة من البحث عن المغزى . وفي كل قصة أكتبها تلك المحاولة الباسلة للبحث عن المغزى .

ويكون في كل قصة ناس وأحداث وأشياء . يكون فيها نظام من الفكر والعاطفة والفعل والامتناع والفعل والامتناع . نظام شديد الإحكام . متعمداً في ذاته . متجه لا يحصى هدفه . يبحث عن هذا الهدف والزمان هو حواره هذا البحث والحاحه وليس الوصول . إن هذا البحث هو في ذاته الوصول . ومعاً أول كلمة تحدد طبيعة هذا البحث طبيعة الناس والأفعال والأشياء . القصة القصيرة هي طبيعة طبيعتهم وأهليتهم تبعاً للإبداع الداخلي حركة هذا (البحث) التي لا تتقطع

لكن قصة قصيرة أكتبها إنما هي عالم منقسم عن عالمي أنا . هي نظام حياة متولد من نظام حياتي أنا . فيه ما فيه من حرارة ووجد . وإذا تأملت أول قصة نشرت لي (المصندوق) عام ١٩٦٤ وآخر قصة قصيرة نشرت لي (سطور من دفتر الأحوال) أجد فرقاً وربما أجد تطوراً لكنه ليس فادحاً ولا هائلاً . إنني كتبت الأولى في الخامسة والعشرين من عمري والثانية ولنا في الخامسة والأربعين وأنا لا أتصور الواحد بين العمرين بتطور تطوراً كبيراً جداً .

وإذا سلطت عينا أنصوري بالنسبة لمستقبل القصة القصيرة في مصر فإني أرى أن هذا الفن رعباً يتناقص شأنه . الناس والزمان والمزاج العام وفوق كل شيء أجهزة الإعلام . وهو سيظل يغير نفسه متناً ومتناً مع عناصر بشائه . لكن لا يستطيع أحد أن يظن أن الحياة المصرية - الآن - تصبها رغبة الانتعاش وتحرق الدماء . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الشارع المصري المكس بالكرام القمامة المروع بفوضى المواصلات . نجد ذلك إذا نظرنا إلى الناس والخرج الطارئين الذي يصيبهم بجهل مؤذاه الأناية والعممية والاشتمزاز من كل ما هو مبدئي وعقلي . تلك حال قد تركي في الفن روح الإبداع لمقاومتها والوقوف في وجهها . لكنها في المدى الطويل قادرة على أن تسحقه سحقاً وغرقه في الدراب .

إنني أنصو الآن وجه محمود الورداني وذلك العزم المفقود في رمة شطبه وأتذكر ذلك الكبرياء في لغة قصصه . أنصوره بمنى في شوارع القاهرة يحمل رطله كعبه تحت يبطه وأسأل نفسي إلى متى يظل هذا الأمل واحداً حتى متى يستطيع أن يملك كبريائه في شوارع القاهرة القادرة على قتل كل صورة من صور الكرامة والكبرياء والخلق . هل أحضر عبي يوماً إذا بيتاً على خراب أم يظل في مصر - رغم النساء - من يحمل من بعدنا القلم .

## عبد الرحمن قهيمى

١ - لا أذكر الآن على وجه التحديد قراءات في القصة القصيرة أيام الصبا . ولكن تطوّر إلى ذاكرتي أسماء وعجل من الكتاب في الثلاثينات استبدوا في حدى من المجلات التي أصدرها فيما محمود كامل المغانى . وواكب هذا - أو سبقه بقليل - ما كان قد كتبه المتطوّر في المبررات والنظريات . هير أن هذه القراءات لم تترك في نفسي أثراً . ولم تفضي إلى هذا الفن الأدنى . كذلك كانت مجلة الرواية التي أصدرها الزيات من بين قراءات في هذا العهد . ولم يكن لما قرأه فيها أى أثر في نفسي أبداً . بحيث يمكن أن أقول إن هذه القراءات لم تدخل في تكويني الأدنى إلا كقراءة عامة مظهر في هذا مثل ما كنت أقرأ من تاريخ أو فلسفة أو شعر . وقرأت أيضاً في هذه الفترة بعض ما كتب محمود تيمور ولم يصيبني . وأذكر هذا جيداً لأنه كان ماثراً لجلد متعصب بيني وبين أحد أصدقاء لثيمين به . وهذا لا يبي أنى لم أسعد من هذه القراءات في تكويني ككاتب قصة قصيرة . وإن لم أفهم في هذا الوقت طبيعة هذه القراءة . ولعل لم أنطقت إليها إلا وأنا أكتب القصة القصيرة فعلاً . فقد لاحظت أنى أنماضى - واحداً - كل عالم يكن يصيبني في كتابات أولئك المكاتب . أنماضى بكاتب المتطوّر وقصده قصداً إلى استئثار القارئ . وأنماضى السيرة العاطفية والاعتناء على المصانعة في مدرسة محمود كامل . وأنماضى سرديّة محمود تيمور ووقته عند أدق التفاصيل في وصف الشخصية أو تصوير الجو

دون داع لى . من هنا يمكن . أن توصف بإدائل مهم بالسلب لا بالإيجاب . أما الكتاب الذين لعبوا دوراً إيجابياً في تكويني الفني فثلاثة . أولهم توفيق الحكيم الذي كان قد بدأ ينشر في مجلة الرسالة لوصولاً بعنوان «تحت مصباحي الأخضر» . ومع أن هذه الفصول لا تندرج تحت وصف القصة القصيرة فإنها وضعت على الطريق الصحيح لهذه القصة القصيرة . حيث تصبح اللغة هي نفسها الحدث . وهي نفسها الجو . أو تصبح القصة القصيرة فناً أماته اللغة لا لغة لروى قصة كما هي الحال عند المتطوّر أو لغة وصف شخصية أو لغة كما هي الحال في كتابات تيمور المبكرة . والكتاب الثالث الذي وضعني على الطريق الصحيح هو الخارن . فقد تعلمت منه أن أشد الأشياء أو الأحداث طاعة يمكن أن يصبح ألقها من ناحية إنسانية محبة إذا وقع في بؤرة رؤية فنية متميزة . وهذا عنصر أساسي من عناصر القصة القصيرة في رأيي . أما ثالث الكتاب الذين تأثرت بهم إيجاباً فهو تشيكوف الذي قرأت له قصة واحدة مترجمة في مجلة الرواية فأعجبت بأن هاهنا فنا جديداً متميزاً حقاً . فانا تخلص من رحابة الرواية ومن هرق الحدث ومن جباليات اللغة ومع أنى لم أقرأ لتشيكوف غير هذه القصة إلا بعد أن دخلت الجامعة وتعلمت كيف أقرأ بالإنجليزية . فإني في كل ما كتبت في مرحلة الصبا كنت أأخذ من قصصه تلك - ولا أتذكر اسمها - مثلاً بحدى .

٢ - مالتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة هو القصة القصيرة نفسها . لى تلك المرحلة من العمر نشحن نفس العصبى بمشاعر فائرة نريد أن نصير من نفسها . وغالياً ما نجد طريقها إلى هذا التعبير في الشعر . وأكثر من أعرف من الأدياء يهدوا في صباهم بقرص الشعر . ولعلهم أنفقوا سنوات قبل أن يكتشفوا أن الشعر ليس لهم الأول فحولوا إلى الأنوار الأخرى من الفن القول . وقد مروت بنفسى التطور . غير أنى اكتشفت سريعاً أن الشعر ليس أطوع أدوات التعبير عما يلهم نفسي من مشاعر . إذ كانت تميل إلى السخرية حتى في الحب . وكانت وظيفي أقرب إلى النقد ودقة للملاحظة . وكان من طبعي أن أرى الأشياء في حركة . وألحظ الأشخاص

كفاعلين ومتعلمين لاكتشاف أشكال وأجرام - فلم يكن الشعر هو الأداة المثل التيهم إلا إذا كان حجة - فالتحقت القصة القصيرة أداة للتعبير في وقت مبكر نسبيا - وأذكر أنني في خلال دراستي الثانوية اضطررت إلى الإجابة في الريف خلال الإجازة الصيفية - ولم يكن أمامي من وسائل التسلية إلا القراءة والكتابة - فقرأت كثيرا وكُتبت كثيرا - وكانت حصة كتابي خلال ثلاثة شهور بضع عشرة قصة قصيرة صاغت كلها - ولكنني أذكر الآن تماما أنها كانت جميعا تدور حول شخصيات عرفها في القاهرة وفي الريف - وأنني كنت أتأمل الشخصية طويلا في سلوكها قولاً وفعلًا - ثم أضعها في دوامة حدث أستطقت اختلاقا - أو أستعير من الواقع بعد تحرير فيه وتعديل وإبدال يزيد الشخصية تعقيدا ويبرزها - وما بلغت نظري الآن أنني - وقد هجرت كتابة القصة القصيرة بعد هذه المجموعة الضائعة - بل هجرت الأدب كله رغم أنني كنت أخصص في دراسته بالجامعة - وانصرفت إلى فن آخر بعيد عن الأدب تماما وأتصلقت له نفسي وجهدي عشر سنوات أو أكثر حتى - أنه كانت لي محاولات في القصة القصيرة - ثم عدت - أو أعلت - إلى كتابة بعد كل هذه السنوات - فإذا في أبيع نفسي للمج : القاطن الشخصية من الواقع - وأتأملها - ومعاينتها - ثم وضعها في دوامة حدث مخترع أو معرور - بل إنني ألتزم نفس المسح فيها أكتب الآن من دراما إذاعة أو تلفزيونية - ولم أكن أعي هذا بطبيعة الحال - ولكنني أكتشفه الآن ولنا أقابل ما كتبت خلال ثلاثين عاما

٣ - قرأت كثيرا من أصول هذا الفن وطرائق كتابته - ولعل قرأت كل ما صدر عن المطابع العربية وما دخل إلى عصر من لطايع الأوربية حول فن القصة القصيرة - ولكنني فلتت هذا بعد أن استطعت في أداة التعبير وسبرت عشرات القصص - أما في بدايات القصة فلم أكن اقرأ إلا مجموعات كتاب القصة العربية التي قرأت كثيرا منها - ومازلت أفعل بحيث يمكن القول بأنني ألتزم من القادح لامن الدراسات حوها واستغادني من هذه الدراسات استغادة نافذة لاستفادة مبدع - وكثيرا ما اعترض مع أصحاب هذه الدراسات في تليمهم لكاتب أو لأكبره - أما ههنا أكتب فالأخذ أنني أنسى كل ما قرأت من نظريات سواء وافقها أو خالفها

٤ - اختياري إطار القصة القصيرة دون غيره ذكرت أحد أسبابه فيما سبق - وهو طبيعة الشخصية وزوايا الخفية - ولكن طبيعة الموضوع أيضا سبب جوهرى في هذا الاختيار - فكثيرا ما أبدأ كتابة قصة قصيرة فأنسى - ثم أكتشف أن الموضوع لا يصلح لقصة قصيرة - وأذكر في هذا الصدد أنني قرأت عبرا صحفيا في الخمسينيات فأحسيت بأنه يصلح موضوعا لقصة قصيرة جيدة - فبدأت أكتبه - وأنفقت أكثر من شهر في محاولة كتابته دون جدوى - ثم اكتشفت أنه يصلح مسرحية من فصل واحد - فكتبته في ليلة واحدة - وقدمتها للنشر في الصباح دون أن أرجع إليها بالتدقيق والإصلاح - فلما نشرت - وكان اسمها الحرب - قرأتها للمرة الأولى فلم أجد فيها ما يحتاج إلى تنقيح أو إصلاح - ثم نشرها بعد ذلك في كتاب دون أن ألتفت فيها كلمة واحدة - لما يعنى أنني كتبت في ليلة واحدة الصورة المثل التي أعجبها للعمل الفني - ورغم أنني هجرت خلال شهر أو أكثر عن كتابتها في إطار القصة القصيرة - وهذا يؤكد أن طبيعة الموضوع هي التي تعرض الإطار الفني أما إمكانية النشر فلم يكن لها دخل في اختيار الإطار لما أعتقد - وقد أكون محظوظا في هذا الاعتقاد - إذ إن الطلب على القصة القصيرة من الصحف والمجلات كان شديدا في الخمسينيات وأوائل الستينيات - وربما لعب هذا دورا في ترويجي إلى كتابة القصة القصيرة بكثرة - ولكنه بالطبع لم يكن وراء اختياري للشكل الفني إطارا موضوع محدد

٥ - في أكثر ما كتبت من قصص قصيرة لم أكن أهدف إلى توصيل شيء للقارىء - وإنما هي شحنة في النفس يعني لما أن تشكل خارجها في عمل فني - فإذا تصادف - وهذا يحدث كثيرا - أن كان مظهر الشحنة سياسيا أو اجتماعيا اكتسبت القصة هذا سياسيا أو اجتماعيا بطريقة عفوية - والقارىء لا يشغل بال على الإطلاق - لا قبل الكتابة ولا في أثناءها - ولا بعد هذا أنني أكتب لنفسي أو أنني لا أهتم بالقارىء - فالفن لا يتحقق صورته الكاملة إلا بالتوصيل - ولكن القارىء

لا يمثل بالنسبة لي هذا أسمى إلى أن أثوره أو أحركه أو أعلمه - فكل ما يعنى هو أن أصدق - وإذا حفظت له القصة فقد نجحت - ومن هنا أتصور أن دائرة قرائك تتسع حتى تتجمع بين أعلى مستويات الثقافة وبين أنصاف المثقفين - بل إنها تشمل أيضا على الأميين فيها أكتب للإذاعة والتلفزيون -

٦ - ليس هناك مدى زمني لكتابة القصة القصيرة - فبعضها يتم في يومين أو ثلاثة - وبعضها يستغرق شهرا - ولا علاقة لهذا بطول القصة أو قصرها - وربما كان لوضوح الرؤية وتحديد الدل ولكن القاص لا يتعذر - فأحيانا تكون القصة واضحة تماما في دمي ومع ذلك تصير في الكتابة - والعكس صحيح - ولا أعتقد أن هذا الصغر صغرة - وإنما هو نقص في تفجج الشخصية في نفسي - أما إذا كانت الشخصية قد تجمعت فلا صعوبة على الإطلاق - لا في اللغة - ولا في التكيف

٧ - لا أعتقد أن الممارسة الطويلة أكتسبت خبرة بالانصاف الخفية - فقد كتبت في الخمسينيات أكثر من مائة قصة دون أن تفنى واحدة منها عبرات حرفية على القصة التالية لها - ذلك لأن كل قصة لها تكيفها الخاص بها والذي يفرضه موضوعها - فن ثم لا يصلح لقصة أخرى إلا إذا تكرر الموضوع - وهذا التكرار لون من الكتابة لم أمارسه ولا أظن قادرا على ممارسته - لما لم تكن القصة جديدة تماما فإني أزعج في كتابتها بل أصعب عن كتابتها

٨ - أجبت عن هذا السؤال في المقرة الخامسة -

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو الشخصية أو الموقف - أما الحدث فلا أذكر أنني كتبت قصة واحدة مدخلها الحدث -

١٠ - يميز الزمان والمكان في القصة القصيرة جوهرى - لأن شخصيات القصة لابد أن تتحرك في مكان ولابد أن تستغرق حركتها زمنا - ولكن المميز باليوم أو بالسنة لا ضرورة له إلا إذا كان له مدلول أساسي في فهم الحدث - وكذلك يميز المكان بالمعنى لا يكون إلا إذا أضفى على الشخصية طابعا مميزا - غير أن الظروف السياسية أحيانا تطغى أن أعين زمنا ومكانا موهلين في اليد عن المعاصرة - فلا دخل لطبيعة العمل الفني في هذا التمييز

١١ - لاشك في أن كتاباتي في القصة القصيرة مرت بمراحل تطور لأنه ليس من المقبول أن أبدأ الكتابة منذ سنة ١٩٥٦ حتى سنة ١٩٧٠ دون أن أتطور ولكن تميز مراحل التطور ووجدتها ليس بالأمريتين - ولكن في ملاحظات عامة - ففي اللغة مثلا بدأت الكتابة بالعصبي - ثم جرتى موجة العامية سنوات عدت بعدها إلى القصص في إنتاجي الأخير - وفي المصياغة بدأت بالرغم ثم جرتى موجة الواقعية سنوات عدت بعدها إلى الرمز في (رحلات السندباد) - وهناك بعض قصص كتبها في أواخر الخمسينيات كانت ذات طابع سياسي مباشر - ولكنني كنت راعيا لما أفعل حتى إنني أفرجتني في مجموعة (سوري والدكريات) في باب خاص سميت قصص المناسبات واعترفت بأنها ليست عملا فنيا - ولهذا لأعدها مرحلة من مراحل تطوري

١٢ - لا أستطيع أن أزعج أنني انصرفت عن كتابة القصة القصيرة بالرغم من أن آخر قصة كتبها (البرد) كانت في سنة ١٩٧٠ - وبالرغم أيضا من أن كثيرا من المثقدين اتهموني بأن الإذاعة والتلفزيون قد انتزعا من مجال القصة القصيرة - فأخفق أنني منذ بدأت الكتابة والنشر كنت أكتب في مجالات متعددة - فقد كتبت في النقد وفي الرواية وفي المسرحية وإن كانت القصة القصيرة هي أكثر ما كتبت حتى عرفت بها - ثم أكثر من الكتابة للإذاعة حتى عرفت بها أكثر مما عرفت بالقصة القصيرة - غير أن النقلة إلى هذا التنقل بين المجالات المختلفة للكتابة هو طبيعة الموضوع التي أوضحت أنها هي التي تفرض الإطار الفني - وإذا كانت الإذاعة قد اجتذبت سنوات قسرها التي تنعرجها في تقديم العمل الفني ثم لسة انتشارها - فقد ظلت أكتب خلال هذه السنوات قصصا قصيرة كلما فرض الموضوع نفسه - وعندما انقطعت عن الكتابة للإذاعة في سنة ١٩٧٦ لم أجد إلى القصة القصيرة -

كما يجعل الرباط بين الموضوعين صلبة . وأنا الآن منشغل بكتابة الرواية والمسرحية والتجديده التليفزيونية . ولكن هذا لا يعني اني هجرت القصة القصيرة بقدر ما يعني ان الموضوعات التي تنغلقي الآن تصلح لهذه الأطر ولا تصلح لإطار القصة القصيرة

١٣ - لري أن القصة الادبية اللذين حققت مصر فيها تطورا له ووجه هما الشعر والقصة القصيرة . ويرجع هذا إلى ما يتحقق فيها من دانية الفنان على عكس

القبول الادبية الأخرى التي تنقسم - أو ينبغي لها أن تنقسم - بقدر أكبر من الموضوعية . وبما أن تطورا في مصر ككتابات منفردة أسرع إيقاعا وأصبح انجذابا عن تطورا كمجتمع . فليس أشك في أن مستقبل القصة القصيرة ومستقبل الشعر سيكون أكثر ازدهارا وأنشجع نغمة . والرصد السريع لما حققه الكتاب الشباب الآن في هذين الفنين يوضح أنهم يتعمقون بها عتقوات عما حققه جيلنا من الكتاب أكبر كما يفعل كتاب الرواية والمسرحية

- ٣ -

لقد ارتبطت منذ ذلك التاريخ روحياً بحلقة (الآداب) . وعلى الرغم من تعدد المجالات والمهام المكلفات ظلت اشرافها . وفي هذا المقام نشرت في آخر قصتي قصيرتي كتبها . ولها (سبل من الرماد) و (ممكنات)

- ٤ -

عندما كتبت قصتي الأولى (الزعر) امتلأت بإحساس أكيد بأن القصة القصيرة هي اللون الأدبي الأقرب إلى نفسي . ولقدى من علاقه استطع أن أضح من كل الأدباء التي أريد طرحها في تلك الفترة للملبة من تاريخ العراق السياسي

ولم أكن منعزلاً عما يحدث . بل كنت في القسم من الأحداث . وعلى الرغم من أنني لم أكن متحمساً حزياً في تلك الفترة . فإني أحسست بمداخلة ما يحدث من قمع ومصادرة للحريات واضطرابات ومطاردات وسفوف من النظام . ألغول هذا دون أن أتجهج بشجاعة ما . فقد لجأت إلى الزمير . وشطرت قصة أخرى بعنوان (الصوت المقيم) . تحدثت فيها عن قائد يتحدث عن إصراره على عروحه معركة مع خصومه حتى النهاية ومها كانت النتائج . وكنت أرمز بهذا القائد إلى القوى الوطنية العراقية التي ظالمت وضعت ثم جاء من يطلب الحكم ويحاول إذلالها وإسعادها ونشرها مناصلياً

وظلت هذه المسألة موضوعاً لعدد كبير من قصصى القصيرة التي راصلت كتابها دون انقطاع . وفي فترة وأخرى - كل عام أو عامين تقريباً - كنت أجمع القصص في كتاب

أصدرت (الظل في الرأس) في عام ١٩٦٨ . (ووجه من رحلة النصب) في عام ١٩٦٩ . (واللوسم الأخرى) في عام ١٩٧٠ . ولما أخذت هذه المجموع . مضافاً إليها المجموعة الأولى (السيف والسيف) . مشكلة لمحلة واحدة . لأنها وبدء هم سياسي وفكري وهي واحدة . وأحب هنا أن أقول عند هذا الأمر لأريده ووضوحاً

- ٥ -

على الرغم من أنني وجدت نفسي أكتب القصة القصيرة تلقائياً كما أسلفت . لم يمر ثمانية سنين . بل خضعت عندى للضباب الدخاني والعمير جداً سألت نفسي سؤالا بسيطاً . لماذا أكتب القصة القصيرة ؟ وكيف يجب أن أكتبها ؟ وأي شيء أريد أن أحققه من وراء كتابها ؟

وقد انتهت إلى جملة من الأفكار للفتة لي . أهمها

١ - أنني أكتب القصة لأطرح من خلالها مواقف سياسي والاجتماعي . أي أنني أكتب ذو قصة . وأن وسيلتي للتأجعة في التعبير عما هي هذا التي الصاعد . القصة القصيرة

٢ - إذا أردت أن أكون كاتباً متميزاً له صوته المنعزلة فهذا الأمر يتطلب مني أن أضع جانباً كل التجارب القصصية التي أصعبت بها . وسهرت بلفها والتيها وموضوعاتها . لأنني إن لم أفعل ذلك سأقع في مأرق تقليد هذه القصص . وأتدأله

## عبد الرحمن مجيد الربيعي

إن أحدث من تجربتي في كتابة القصة القصيرة يجعلني أستهة بداياتي الكتابية بشكل عام وليس في القصة القصيرة فقط . تاريخياً ترجع علاقتي بالكتابة إلى أعوام الدراسة الابتدائية . حيث كنت مشغولاً بدرسي الكثير من الأفكار التي تلحظ في ذهني . وأحبها احلام بعممة . أو خليط من الخواطر والطلعات والروايات هذا بالإضافة إلى ممارستي للفن الذي ظننت أنني أصليح كـ (رسم) . والتي سأنظر إليه بكل حياف . إلا وهو فن الرسم . الذي أحمل فيه شهادتي المتخصصة . والذي تمارست تدريسه عدة سنوات قبل أن ألجول إلى بغداد نهائياً في عام ١٩٦٣ لأحترف العمل الصحفي وأبدأ الكتابة المتواصلة

يومئذ لم أكن قد نشرت أية قصة . ولكنني كنت قد نشرت بعض الخواطر . وكذبت عدداً من القصائد النثرية في مجلة (شعر) التي كانت تصدر في بيروت والتذكر ان ذلك كان في العذدين ٢٣ . ٢٤ من المجلد المذكور . ومازالت لدى ديوانك محفوظان . أحدهما يحمل اسم . شهريار يحر حاتياً . والثاني بعنوان «زهور الغابة الأسنة» . وقد فكرت جداً في نشرهما في عام ١٩٧٩ عندما كنت أعمل في بيروت ولكنني وجدت ان الأمر جاء متأخراً جداً . على الرغم من وثوق من أن هذه القصائد تحفظ بالكثير من الحرارة والحمور . لأنني سكبتها من قلبي . وفي كل لحظات حياتي بنساً وقامة . ألا وهي فترة السنينيات . فترة الطموح والتشرد السعيق

- ٢ -

من قصائد النثر والخواطر والمقالات إلى القصة القصيرة . هكذا أخذت أقرب بتزدة ودون أن أعطط لذلك . وقد وجدت حتى قصائدي النثرية ذات محور قصصي . فهناك أشخاص وأفعال وحزاز ومواقع جغرافية ومرحلة تاريخية . الخ

وفي أحد أيام عام ١٩٦٣ كتبت قصتي الأولى التي أسميتها « (الزعر) » . ولم أعرضها على أحد من أصحابي لأخذ رأيهم فيها . بل دسستها في الظروف وسجلت عليها عنوان محم (الآداب) اللبنانية . التي كانت يومئذ في أوج ازدهارها . وكان مهني طموح الكاتب العربي أن ينشر فيها . وفودعت الظروف صندوق البريد . وبعد شهرين رأيت (الزعر) على صفحات الآداب . وقد عذبت من هذه الفترة في روايتي (الزعر) <sup>(١)</sup> . التي تحمل اسم نفسي تلك القصة التي لا أدرى لماذا لم أدرجها ضمن مجموعتي القصصية . وكان من المناسب أن أضمها إلى قصص مجموعتي الأولى (السيف والسيف) التي صدرت في عام ١٩٦٦



سكون كتاباتي متعبة إلى السائد والمألوف ، وستكون نسخة مزورة . وسطراً على جهود الآخرين . وقد حاولت ذلك مع إيمان بأن السأفة ليست سهلة مطلقاً . وأني لم أكن مهياً تماماً لثل هذه المهمة التي تحتاج إلى ذعيرة كبيرة من التجارب والقرارة والاطلاع والممارسة ، ولكن نلهم أن هذه الحقيقة كانت نصب عيني . ومع هذا فإني لم أسلم من تأثير الأدب الوجودي الذي كان شائعاً في السبعينات واذكر أنني قد أعددت قراءة قصص ستروجر وكامو عدة مرات .

هل أقول إنه من حسن حظي أنني لم أندس الأدب دراسة أكاديمية . ولم أخصص فيه ؟

نعم . لقد قلت هذا ذات مرة في موضوع لي قدمت في ندوة ( الكتابة القصصية عند الأدباء العرب الشبان ) التي عقدها اتحاد الكتاب التونسيين في عام ١٩٧٧ . وكان نصي مائلته على وجه التحديد مائيل

( لم أصبح في دراسة اللغة . وماذا قال فلان عن فلان . إلى آخر هذه الأمور التي تصبح فيها مناهج تدريس الأدب العربي عندنا . مما يؤدي إلى تحجر الخلق في الأخير . بدلاً من أن ننسجده رفاقاً وطروفاً ما )<sup>١٦</sup>

لذا فإن لغتي جاءت طفيفة . غير عاتلة . فلما أتت في استعمال المفردات التي أرتاح إليها . واستعملتها دون أن أراجع أي قاموس . وأزكيا بلطاف شعري . ظننت أركن إليه منذ أن كنت أكتب قصيدة التمر . ولم أعمل عنه أبداً . خصوصاً في قصص القصيرة

كما أن دراستي للرسم التي جاءت على مرحلتين . ودراسي لآليات الأعمال التي تنتمي إلى مدارس وتصوير مختلفة . في المعارض التي كانت تقام في بلدان أخرى في المكتب التي كان يعملها إلينا أساتذتنا . أو من خلال زياراتي للمتاحف المعروفة في موسكو ولندن وباريس وروما وميلانو وأثينا والقاهرة . ووقوفي لفنل أمام التحليل والملاحظات . إن هذا الأمر قد شجعت على محاولة القيام بتجارب من مدارس الرسم على القصص . وقد نجحت ذلك في مجاميع الأربع الأولى . ثم عدت إليه في بعض قصص مجموعة لاحقة لي هي ( الحيلول )<sup>١٧</sup> . ونجحت هذا بشكل واضح أيضاً في عدد من رواياتي . مثل ( الوشم ) . و ( الأبطال ) . والثانية تنوير حول طفلة يتوسون الرسم أيضاً . أي أنني أفدت من الرسم فيما على جاتي للموضوع والتعبية

٣ - إن الباري بالضرر كاد أن يحول عدداً من قصصني إلى قصائد . وكنت أستخدم - بالإضافة إلى اللغة الشعرية - بمقاطع شعرية أفسها في مسار القصص لتنعيمها المنوعة في الإيقاع . وكذلك لإضفاء بعض الأحداث لما أضيفه بالتدوير في مجموعتي الأولى لثقل ذلك بوجه خاص في قصتي ( السيف والسيف ) التي تحمل المجموعة اسمها . وقد عدت إلى ذلك في قصة لي كتبها في مجموعتي ( ذاكرة المدينة ) . تحمل اسم ( المدي ) . والفرق أن ( المدي ) ذات دلالة سلبية واضحة . وقد كتبت في مرحلة لاحقة . عن فترة الاحتلال البريطاني للعراق .

وأحب أن أذكر هنا أن أحد الأصدقاء القاد قد علق على آخر قصصني في وهما : دليل من الرماد . وضحكتاه . كاتلا : « إنها قصيدتان .

هل يفهم هذا الرأي إلى جانبها أم هو صدفاً ؟ وهل هو استبان للقصص أن تكون قصيدة ؟ هذان سؤالان أثرت الرد الجارم عليهما . على الرغم من أنني مفتيح بأن القصص القصيرة يجب أن يكون لها وقع القصيدة . وكذلك إيقاعها . وأن التزنية المفرطة قد تثقل القصص وتأنق عليها

٤ - وبالإضافة إلى الرسم والشعر أفدت من المسرح ومن السيناريو السينائي كذلك . وفي المسرح كانت لي قراءات مصدقة . وأذكر أن سلسلة ( مسرحيات عادية ) . التي كانت تصل إلينا من القاهرة . قد ساعدت على إشباع شغلي بقراءة هذه المسرحيات التي كان أدبنا العربي يعاني من الجذب فيها على مستوى التأليف ومستوى الترجمة أيضاً . ولم تكن الأسماء للمسرحية العربية الطليعية قد بدأت تتبلور يومئذ

٥ - هناك عامل سرى . لم يستطع أحد من نقاد قصصني أن يشتبهه . وهو أنني قد جمعت بعض المؤثرات من قراءاتي للعبة . ولكن يبدو لي - وهذا من حسن حظي - أنني قد أخذت الجيد من هذه المؤثرات في بولتي . ولذا لم يسجل علي تأثر مباشر بهذا الكاتب أو ذاك . وحتى لو حدث ذلك مع الهدييات فإني أراه أمراً مشروعاً . ولكنه لم يحدث

- ٦ -

منذ أن بدأت الكتابة حتى يومنا الحاضر . لم أنقطع عن متابعة التجارب الجديدة في القصص العربية القصيرة . فلما أتتنيها لا من أجل أن ألبس بها فقط . ولكن من أجل أن أعرف إلى أين يتجه تفكير كتاب القصص العرب الشبان بوجه خاص . وماذا يريدون على وجه اللغة . وأين نقاط الالتقاء بيننا

وأعتقد أن فترة السبعينات هي أهم فترة في تاريخ القصص القصيرة العربية . فبعدما لم نجد لقراً قصصاً مهمة . حتى أنني أفدت إحساناً لقراءة ما يشر في السنوات الأخيرة . فقد اكتشفت فيه سرعة وضغطاً في الموضوعية

حتى الأسماء المعروفة التي أغت هذا الفن . لا تعمل جديدها أي إضافة . وأغلبه يظل خطوة إلى الوراء . إن لم نل عطلات

يوسف إدريس الذي كنا نعد نموذجاً مطبقاً في القصص العربية القصيرة . وهو حقاً كذلك في مجاميعه « مسروق المسر » . و « لغة الآي آي » . و « بيت من لحم » . نشر في السنوات الأخيرة قصصاً بعضها قرأته على صفحات ( المدونة ) القطرية . وكان يؤدي لو لم ينشرها

لنفس الشيء يقال عن بعض الأسماء الشابة في مصر وغيرها من البلدان العربية . كسوزيا والعراق والمغرب . فكل جديدها تكوّن وجوداً للوراء

ويبدو لي - بحول عن البحث عن كل الأسباب - أن الكتاب العربي . ويعلق به القاري أيضاً . لم يعرفا التعامل مع القصص القصيرة بصرامة فترة الخمسينات والستينات وسبعينيات . وأن هناك شيئاً من الاستغفالات في هذا الفن . في حين تحولت المجدبة إلى الرواية . التي بدأت لقراً لها أملاً مهمة وذات شأن هذا مع العلم بأن كتابة الرواية أيضاً أصبحت نوعاً من « الموضة » . لأن العالم يتبع صوته هذا الفن . وأن لقب « روائي » أشد تأثيراً وأكثر رقلاً من لقب كاتب قصة قصيرة

على أنه حال فإن هذا الأمر مرده أيضاً إلى أدوار الدخول والكتاب في مرحلة من المراحل . فل زيارتي الأخيرة بجامعة السوربون الجديدة أخبرني عدد من المستشرقين أن القاري الفرنسي لا يقبل على قراءة القصص القصيرة . وأن أكبر كاتب قصة قصيرة في فرنسا لا يجد ناشراً مجموعته . والأمر يختلف بالنسبة إلى العالم الأنكلوسكسوني

ما أريد أن أقوله هو أن القصص القصيرة العربية في عموم اليوم . وربما تعود إليها الحياة بالتدريج سيكتف جديدة للاهتمام بها كتابة ونشر في وطن العربي ذي المتغيرات الكثيرة .

- ٧ -

بعد نشر مجموعتي الأربع الأولى كتبت روايتي الأولى ( الوشم ) . التي ظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٢ . ومنذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا صرت أمارس كتابة هذين الفنين معاً . بالإضافة إلى المتطلبات النقدية للأعمال الجديدة في القصص القصيرة والرواية .

وقد أصبحت كتابة القصص القصيرة لا غروابي إلا في مرحلة النضج التي تعقب انتهائي من كتابة عمل روائي جديد . على الرغم من أنني أكون أكثر إيساعاً وهندواً عندما أكتب الرواية وأعابش أساطينها وشخصياتها بدو نادراً ما أكون عليه . وهذا يجد لمدة شهر .



أما عندما أكتب القصة القصيرة فأنى أكون مشغولاً ومتعللاً . نصبر مع الأحداث فترة من الوقت . وقد أنساها أو أنساها . ثم نبقى هكذا فجأة . فاجلس وراء الطاولة ولا أهدأ إلا وقد سطرت القصة كلها . من أول كلمة فيها حتى الكلمة الأخيرة

بعد ذلك اصعها جانباً لأسبوع . ثم اعود إليها وأبدأ قراءتها بتأن . وأبدن أحس بأننى أفكر عملاً كأنه ليس عملاً مطلقاً . ثم أشرع في الخدوش والإضافة والتغيير على نفس المسودة . وعندما أفرغ من ذلك أشرع في ليصها لأبعث بها إلى النشر وفي حالات نادرة قد اعود إلى القصة مرات قبل أن أبعث بها إلى النشر

بعض من عاذل أن تعرض مخطوطات قصص القصيرة على أحد . مهما كانت لغى كبيرة في آرائه . لأننى أرى أن فى رأى مبرور له أن يقدم أو يزجر . بدائى مطاوع بماجس اسمه . القناعة . وهذا المايجس لا يرضع لشروط . وأستطيع أن أشبه موهب هذا بالعطشان الذى يعرف كمية الماء التى ترويه . هكذا أنا . إذا ما شعرت بأننى مرنو ولأنع عما كتبه . فأنى أرسله إلى النشر . أما الأصداة فأنشأها شان آخر

ولكن هذا الأمر لا يفلح مع الرواية التى قد أعرضها على أكثر من صديق من التى بهم . وأنصت إلى آرائهم فيها دون أن أعلق عليها . على أن هذا لا يعنى أن هذه الآراء تدفعنى إلى إعادة كتابة الرواية أو إجراء أى تغيير فيها . ولكنه مجرد حصول معرفة أصداة عمل يبدل فيه المرء جهد جهود أو شعور

- ٨ -

في القصة القصيرة . وكذلك في الرواية . تنطلى أسئلة مهمة وهي : هل القصة من هوية مستقلة ومنجزة لإبداعات العرب فيها . أم أنها دوماً تلجأ إلى تقليد القصة الأوروبية والأخذ بمقوماتها وتطبيقاتها على مواضيع محلية ؟ إذا كان الأمر كذلك فما البدايات فإنه اليوم ليس كذلك . وخصوصاً بعد أن قطعت القصة العربية أنشواها بعيدة في عمرها الزمى وكثرت فيها الأسماء وكثر النتاج المنشور منها . سواء أكان ذلك في كتب أو مجلات وصحف

لقد ترجمت أعمال قصصية عربية عدة إلى لغات أجنبية . ولكنها لم تفلح انظار النقاد والقراء هناك . وأعطف أن أسأل ليس في النقاد والقراء أولئك . ولكن في أعمالنا نحن لماذا لا يحدث نفس الأمر مع القصص المترجمة من أعمال بعض الكتاب الأمازيغة أو أمريكا اللاتينية ؟

اعتقد أن السبب يكمن في أن كتاب هذه البلدان قد اتفادوا من بينهم وقرائهم الشيء ونارهم . ولم يصحروا أمامهم أعمال بعض الكتاب الأوروبيين والأمريكان من أجل تقليدها . لأنهم إن فعلوا ذلك سيكون الموضوع على طريقة (بصاغت ردت إلينا)

وهذا امر بات يتركه الكتاب العرب . وإن جاء إيراكهم هذا متأخراً . فقد حاولوا أن يفسروا من جملة من المصطلحات التراثية والخطبة . من أجل أن تكون قصصهم ذات عزم وأذكر . مثلاً رواية نجيب محفوظ (الحرابي) . التى أعدها أنا شخصياً أهم رواية عربية كتبت حتى الآن لهذه الأسباب . وكذلك بعض قصص زكريا تاجر التى أتت من أسلوب الحكاية والخطبة والوقوع الخاد . وأيضاً بعض أعمال جمال غبطانى . وإن كانت تطبيقاته في الرواية أكثر منها في القصة القصيرة

إننا نستطيع أن نعهد في نظيتنا القصصية من القاتيل والصور والبهولة والزعزعة والحكايات الشعبية والمواد وغيرها من المقومات . دون أن نلث وراء الآخرين في تقليد نماذجهم

لقد نشرت عشرات القصص العربية التى ظلت الآن رروب عربية وثقائى سادوت وكافكا . ولكنها طويت . وكذلك الأمر بالنسبة إلى عشرات الروايات

المجينة التى اعتد أقرأها لدى المقارىء العرب . الذى يعانى من الحرمان والكبت الفكرى والجنسى . فطفا أعمالاً عظيمة لأن كتابها تحدثوا عن أوروبا وعن العرب الذى عل فيها وهو لا يفكر إلا فيما بين سائر . ولم ينتبه هؤلاء القراء . بل يهضر للتقاد إلى القصر الفكرى في هذه الأعمال . ولم يسلوا أنفسهم : لماذا لم يجر الأهداء بها حتى بعد أن ترجمت لعدد من اللغات الحية ؟

ولاكن أكثر دقة وأنسم الأشياء بأسمائها . إذا ما قمنا رواية مثل (موسم الهجرة إلى الشمال) أو قراءنا نافذ غوى أو قارىء غوى ؟

لا أريد أن أقصو على أحد . ولكن هذا هو الحال . ومن هنا فإن جهود بعض الكتاب العرب الحادة ستلح حتماً في كتابة أعمال قادرة على أن تعرض حضورها على العالم

- ٩ -

عندما ظهرت (السيف والسيف) في طبعها الأول في عام ١٩٩٦ . كانت فاتحة مرحلة المسينات في العراق . وقد بدأ يلرخ للقصة العراقية المسينة بصدد هذه المجموعة . وهي لم تمر مروراً عابراً بل إنها - في إطار تلك الفترة المضطلة من تاريخ العراق السياسى - قد أصبحت موضوعاً يومياً للكتابات الصحفية وأعمال الكثير من الأقوال التى لبثت بها في مقالات وكتب

ولكن هذه المقالات لم تكن كلها معها . بل كان لسم منها عدداً ومع ذلك فقد كنت مفتحة كل الاقتراح بمحاوئى . ومن ثم فأنى لم أطرب للمديح أو التملع أمام المديحات . وبدأت أطور هذه القصص التى اختيرتها لبثات لأفكار قصصية أخرى كتبها لاحقاً ونشرها في مجاميعتى التى وصل عددها إلى ثمان حتى الآن . بالإضافة إلى خمس روايات

كان نموذج القصة الخمسينية هو السائد يوم بدأنا الكتابة . وهي قصة تستند معظم قائلوها من شبيكوف بشكل رئيسى عند أهد كتابها . أو من مكسيم جوركي عند البعض الآخر . أما بالنسبة إلى شخصياً فقد قرأت مجدية كل مؤروث القصة العراقية . الذى يبدأ منذ عام ١٩١٩ . عندما صدرت (الرواية الإيقاظية) لسليمان فيضى . وقد أصبحت بعض التجارب التى قدمها دنون أبواب . وعهد الحق فاضل . ومحمود السيد . ومهدى عيسى الصفر . وعهد الله ليازى . وعهد الملك عدى . وغيرهم . ولكنى أعطف أن هذه التجارب لم تطرح نفسها بمثل الحدة التى طرحت بها أعمال المسينات

وإذا كان أحد القصاصين المصريين الشبان قد صرخ يوماً قائلاً : (نحن جيل بلا أسئلة) . فإن هذا يطبق علينا أيضاً . وإذا أوجعت الاعتماد عن التعميم فأنى أحدثت عن نفسى في هذا الأمر وأقول : بئس لم أجد في أى من هذه الأعمال ما يستطيع أن يجعله مطلقاً للواصل والتطوير . لقد كانوا يتحدثون عن مواضيع لم تعد صالحة حيث استجد غيرها . وبطلانهم من مفاهيم قديمة لم يعد يؤمن بها أو مركب إليها ونحو تعرف لمجارب جديدة عربية وعالمية . كانت محرومة عينا . ثم بدأت غللاً مكبته في أثر الانفتاح الذى رافق السنوات الأولى لثورة بحوز (بوليو) عام ١٩٥٨ . التى أنهت النظام الملكى . الذى قارع الجميع من أجل إسقاطه وجننا أماناً طرطاً آخر فكان أن ملكناه . ولم يكن معنا أى دليل . وأصبحت مهمتنا شاقة في اكتشاف المواقع وتحديد المسارات

لقد كنا جيلاً بلا أسئلة ولا أدلة . ولكننا - برغم هذا - لم نضع . بل وجدنا طريقنا . وواصلنا الكتابة . حتى أصبح جيل المسينات بمثل عبادته وفورة عطائه أقوى تيار عرف الأدب العربى الحديث

لقد نشرت عشرات الكتب لعشرات الأسماء . وكثرت التجمعات والمحاورات والمشجرات . ولكنها كلها قد أعطت الظل . ومدت جذورها لتلقى ضمن المد

القوى الموحدة الذي حدث - لأول مرة - في الأدب العربي ، ألا وهو مد  
السياسات ، وكانت مصر يومئذ تشكل أكبر بؤرة للثورة العربية : مجلات ، كتب  
مترجمة وموضوعة ، سلاسل ، ندوات ... الخ

حتى الانكسار السياسي العربي الكبير في عام ١٩٦٧ في يوليو (حزيران) لم  
يوقف لنا بل جعل المكاتب يزحفون إيماناً بديمومة الكلمة وأهميتها لتجاوز التكتة  
والانكسار

- ١٠ -

إن تلك المهمة لم تخلت ، وتعب من تعب ، وتعب من التعب ،  
ولكن في نفس الوقت بل من بل .

وهذا أمر أصعب ووثقاً ، فليس من المفروض أن يبق كل الأسماء ، ول  
الرحلات للقصبة تكون لكل فرد للفرصة التي يتركها بعد أن يستندها بعض  
الأممرون .

- ١١ -

إن الكتابة بالنسبة إلى هي الميراث الوحيد ، إذ لم يبق في غيرها في هذا الزمن  
الذي . إنها إلى الذي لن أنسه ، والذي يبدو أنه لم يفكر في حياته يوماً . وعلى  
أية حال فإن أفضل النتائج ، ولن أبحث عن كل الحصاد ، لئلا في العمر منقح  
من الوقت .

هو اللون المتعلق مع ذاتي .. وأنه الأكثر قدرة من غيره على استواء العالم  
والإنسان .

٢ - عندما عرفت قرائني في الكتب الأدبية وجدتني أظلم المألوف عند  
الأدب القصص .. وترسب في إحساس بأن القصة القصيرة ، رغم سبق  
حزنها للكتاب بمكانة أن في جرسيل رؤية متكاملة للحياة والإنسان والجميع من  
خلال جزئية محدودة .. مادام الفنان متمسكاً وقادراً على أن يربط هذه الجزئية  
للقدرة بكلية الوضع الإنساني الذي يريد أن يوصي به إليه لوالها أو اعتراضاً .

عرفت هذا من الحاجج التي قرأتها مترجمة لكبار أقطاب هذا الفن . ومن  
الحاجج الجديدة للزفة في أدبنا العربي

ووجدت أن ما يبرز في ذاتي من مشاعر وعواطف واستخدام وطموحات حول  
حياة المجتمع والوطن والإنسان . لن أستطيع التعبير عنه بصديق وتوافق مع ذاتي  
إلا من خلال معجز القصة القصيرة بالذات . رغم أنني عندما كنت في الرابعة  
عشرة من عمري كتبت رواية بعنوان « بين أحضان السعادة والنداء » أصدرتها دار  
جدة ، الفلق ، بسراج وفتح طبعات طبعها حسب التقييم . تشجيعاً من الناس لما  
اعطوهه بروعة عندى .

وكتبت بعض القصص القصيرة وكنت أقرأها هل أضعاني عن طلبة المدارس  
التجربة والأدب .. ولكني كنت أفتقد المذاق الخيالي لهذا الفن أو النقاد يحمي  
نوضح .. ولم يكن موجوداً في بيتي .. ثم طمرت وأرسلت بعض هذه القصص  
إلى مجلة « القصة » التي كانت تصدر عن دار « النداء » ووجدت في يدي المهرز رداً  
مشجعاً . ونشرت في مجلة « الصباح » قصة من تأليفي وصفها بأنها مترجمة . وكان  
اسمها « الأحبيب » . وكأنها استكثرت على أن أكون مؤلفاً . رغم أن المجلة المذكورة  
كانت تخصص في بعض الأوقات الأدبية لأحزها بمخاطبتها وأنا في الصعيد خلال  
أوائل سنوات الخمسينيات ..

ثم كتب إلى الصديق الأديب محمد الحصري عبد الحميد - أديب ملوى الأشهر  
وكانت مجلة « الصباح » تصدر ملاحق صغيرة للقصص لما كان يحرر أيضاً أهرابها  
الأدبية - كتب إلى يمني على أن أرسل قصصي مجلة جديدة سوف يصدرها الأديب  
صبي الحبار باسم « قصتي » .. وفعلنا أعطت بتعبئة الصديق وبعثت بعض  
قصصى إلى الأستاذ صبي الحبار . ولوجئت في أول عدد صدر من هذه المجلة  
بالحزب بخاطبي بقوله : « مرحى بك من عضو جديد في أسرة المجلة .. أسلوئك جيد  
ويمكنك رغم صغر سنك .. مستشر من زناجلك أجوده » .

ونشرت في المجلة لملا الكثير من قصصى .. وكانت هذه المجلة هي البداية لتأنيق  
هذه الأسماء الفلامية في حياة حياتنا الأدبية : صبرى محمد موسى ، أحمد هجيت ،  
د . إبراهيم حسانة ، خليل شكرى ، محمد الحصري عبد الحميد .. ولست أدري  
لماذا لم يواصل الأستاذ كمال موسى القاصي وكنا نترفع له مستقبلاً مرموقاً في فن  
القصة القصيرة .

## عبدالعال الحامصى

١ - لقد بدأت هواية القراءة عندي في مرحلة مبكرة من حياتي - وأنا أنسى  
هذا القراءة في الأدب . ليس مجرد تعلم القراءة - في الخامسة من عمري تقريباً فقد  
كنت أعبر في بيئة جافة قاحلة من مسرات الطفولة . ولم أكن أجد لطفوني  
وبهاضي بعد ذلك أية مسارب لمشاهير وعواطف وإعجابي ، غير القراءة والقيام كل  
ما يقع في يدي من كتب المطالعة وأوراق الصحف والمجلات . بجانب القرن  
الكريم .. وكتب السيرة النبوية وكتب اللغة الفصحى . والأوراد الدينية وهي  
الكتب التي كانت تخص والدي رحمه الله ..

ومن خلال عني في كتب أنى الأسير وجدت أجزاء أثق لذة ولبقة وكتاب  
« المتصعب من أدب العرب » الذي كان يوزع على طلبة المدارس أبنائها والروايات  
التي كانت توزعها وزارة المعارف المصرية على طلبتها مثل « فارس بن حمدان » و  
« أبو الفوارس صخرة » و « الأمام » و « المهلهل » وغيرها بجانب روايات الجيب .  
وكان لهذه السلسلة تأثيرها الكبير في تنمية شغف هذا اللون من الأدب ، وأعني به  
الأدب : القصصى .. فقد كانت هي تدعبل إليه ، وتطافرت معها بعد ذلك  
سلسلة روايات الخلال التي أبطلت بروايات تاريخ الإسلام لجورجي زيدان .. ثم  
جاءت سلسلة « كتب للجميع » وكذلك « قصص للجميع » ثم « كتابي » وصفحات  
البلاغ والنصرى وصورت الأمة والنداء . وكل هذا تمكنتي - بعد المظبوطى  
والزيات والرائضى وطه حسين والطاير - الذين قرأتهم في مكتبة ولاية المطهراتى  
بسوهاج - أن أقتل ببيمرور ومحمود كامل وعبد الرحمن الحنيسى وسعد مكاوى  
وعبد الحميد جودة السحار وإبراهيم الروشال ويوسف جوهر وأمين يوسف هروب  
وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوى واحسان عبد القدوس . وبعد ذلك  
من خلال الصفحات الأدبية عرفت يوسف إدريس وصالح حافظ ومحمد يسرى  
أحمد و عبد الرحمن طهسى وثروت أباظة . واعتطفت عطفات هذه السيرة  
بكتابات زكي مبارك وسلامة موسى ومحمد سعيد الفرياد وأحمد أمين والفازلى  
ومحمد طه والشوباشى ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ومحمد القاسم وغيرهم من أجيال  
مختلفة . وكل هذه الكتابات ساهمت في تكويني فتدريج إلى التعبير الأدبي في  
بشكل عام . ولكن لم أفتقد وسط القراءة المتنوعة إحساسى بأن الأدب القصصى

ثم توقفت هذه المرحلة للمرة . ولم يجد في ثلاثة أطل بها وتصبب الإحساس بالإحباط في ترقى

ثم جاءت المسببات بكل ما القرن بها من حيوية ومشاط .. ومن خلال ما كانت تحتم به الحقل الأدبي والمناخ من جدل وحول ومباراة وعوق إلى الإضافة والتطوير .. من خلال كل هذا - وكنت قد تركت الصعيد لأعيش في القاهرة وأشرك بعالمية في أنشطتها الثقافية - لتحدد غاما إصراري على أن أكون كاتباً قصصياً .. حريصاً في ذات الوقت على ألا أكون مجرد راقم خبر بين كتابها ..

خلال هذه المرحلة وجدت نفسي قصاصاً .. بل لتلني تجاهلت محاولات السابقة واحترت نفسي من كتاب هذه الفترة الذين تلاقت عطلاتي مع عطلاتهم عطاء ولجويدها.

٣ - بالتأكيد قرأت كل ما أتيح لي من كتب ودراسات ومقالات حول هذا الفن وطرائق كتابته وما كتب من تلك حوله تطبيقاً وتظهيراً .. ولقد يكون هذا الذي قرأته قد أفادني في عملية الممارسة بطريق غير مباشر .. ولكني أعتقد أن الذي حول عني في تكوين القصص هو العلاج القصصية الجيدة التي كسح له قرأتها والتي تتلاق مع خصائص موهبه المتطورة والمتشجعة والمفردة - يستطيع المعلم إذا كانت بالغة وأهية أن ترشد كاتباً أو تصنع دارساً متخصصاً ولكنها - وحدها - لا تخلق كاتباً .. نعم . إن القراءة في كيفية كتابة القصة أو في النقد الذي يخلق بها إشارات شوه لنجيب العلوام . ولكنها لا تصنع القصص أصلاً .

٤ - الخلفية التي بدأت الممارسة الأدبية بكتابة الحواشي والآراء في مرحلة البداية ثم بدأت التجربة القصصية بكتابة رواية في نهاية الأربعينيات وكنت في الرابعة عشر من عمري ولقد سبق أن أشرت إلى هذا في الإجابة عن سؤال سابق ولكن عندما بدأت - بتأثير الثقافة والأحداث الاجتماعية والسياسية قبل ثورة يوليو وبعد قيامها - أشرك فيها بحدث في الحياة حول تورعت كتابي بين المقال السياسي والرأي الأدبي في الصحف والمجلات التي كنت أرسلها هاوما .. وعندما اشتعلت بالصحافة تورعت اهتمامي في مجال الكتابة .. ولكني كنت حريصاً على أن تكون القصة القصيرة هي عيني الأول وهي الأوسع

لقد كنت وأهيا بأن ما أكتبه في مقالات أخرى هو وليد الطموح بالأ أكون هابراً في الأمكنة التي عملت بها وأن كسح لي الفرصة للإسهام في الحياة الأدبية بالمشاركة في الندوات وإجراء المقاملات الأدبية والسياسية ومناخه الجديد في عالم الكتب - بتقديم الأسماء الجديدة الموهوبة وبخاصة القمص لها والتعريف بها .. ولكن القصة القصيرة هي لخصي الأساسية وإن الكتابات الأخرى قد تكون مكملاً عن جوانب مني .. ولكن القصة هي أنا بكل حناظيره . بكل إمكانياته جيدة كانت أو قاصرة .. هي كل ما يحمي .. وما يبق لي وما أريد أن أوصله بأقوات هذا الفن من نفسي وهي الأعمى ومن الحياة .. وإني الذي الذي أحب أن أقوم من خلاله وأن أحاسب بختصه

٥ - الهدف من الفن عموماً هو أن يثرى وجدان الإنسان وأن يشجع عقله من خلال إمكانياته الربية . وأن يساعده بالإحياء لا بالباشرة على أن يتخذ موقفاً مما يحدث له أو لغيره . أن يعطيه رؤية نفسية له ذاته ونفسه له الحياة حوله .. وأنا استهدف بالقصة هذا أن يكون القارئ - حتى ولو تعلق الأمر بجزية محدودة - له رؤية تحفره على الوقوف بجانب كل ماحر حق وحمل وحرية وشرف في هذا العالم وبالتالي رفض ومقاومة كل ما هو شاله وهابط وظالم في هذا العالم أو في الواقع أمامه

ولكن بشرط أن يتم هذا من خلال أدوات الفن لا بواسطة زعيق الدعاية . للتوصل إلى البشر بحالته .. ولكن الفن لا يعرف غير أدواته .

أما عن شرفة وهل تمثل للفنك وأنت تكتب - فأنا أعتقد أن الكتابة الفنية حالة نفسية يخلط فيها الوعي الكامن بالقيمية الصوفية التي قد تكون مقنة

الخلقية .. ولكنها محكومة بتداعيات اللحظة الفنية استجابها للزوية ومكان للموقف .. وإياها حالة خاصة ربما يكون الاستغراق فيها والسيطرة على مقتضاها غير قادر على أن يفسح المجال لأي اعتبار آخر غير متطلبات الإبقاء على العملية . خلال حلقها بكل استعدائاتها للشبابكة .. أما غفل القارئ لحظتها فاشك أن يكم واردا بشكل مباشر في وعي اللحظة ..

الكتابة الفنية عملية معقدة ولقد تكن في حلقها اعتبارات كثيرة ولكني ألتزم في حد ذاتها لا يصح مجالاً لغير أن يكون الكاتب في مواجهة نفسه والإنسان بك الوسائل التي تمكنه من بلورة ما يريد أن يقوله .. أما الآخر فأنا كان أو نال لا اعتباره إن لم يكن مستبعداً تماماً إلا أنه ليس سيد الموقف لحظتها !! أما من ، قارئي . فأنا لست من البلاءة حتى لا أقوله طبيعة الظروف التي يصنعها الأدب ه خلافاً في العالم العربي .. وهو عالم يسوده الأمية بكل ما تحببه الكلمة حتى في أوساط الذين أفرح لهم التعليم الجامعي .. بجانب أن عملية تنمية الوعي الثقالي غير واردة بشكل جدي وعلمي في محيط مستقبل هذا العالم - إن وجد هذا المحيط أصلاً - ثم أن هناك عوامل كثيرة من شأنها أن تحد من عملية توسيع مجاله الاهتمام بالثقافة ولعاطيا حيث أصبحت الأجهزة والوسائل تقدم المايط الد: يصرف الإنسان عن الثقافة المخافة بدلاً من أن تجذبه إليها .. أعرف إذن أن قارأ هو مجموعة الذين يصاطون الأدب بالاحتراف أو بالهواية .. الذين يكتبون أو الذين يرثون في أن يكتبوا كتاباً .. أو الذين لم يكتبوا من أن يكتبوا كتاباً للظروف ما

لغنى القصة التي تنشر في صحيفة سيارة وأهية فمن تعرف منذ البداية من ه الذين يقرؤون هذه القصة .. إجم الذين ذكوت .. قد قرأ هذه القصة فيهم و لحظة فراغ أو على نزوحها إلى التسلية وقطع الوقت .. ولكم سيطلون على المايتر وليسوا جزءاً . من عملية التلق للمتابعة والراعية

ولما أطلت القول . هاكم دور النشر .. فلتسطن إحصائية عن حجم مانورده الروايات أو المجموعات القصصية

٦ - ربما يكون الشغلي بالصحافة قد جاري حد كبير على ما كنت أتمناه وأتوق إليه وهو أن أستغرق بكلي في الاندماج التام في عالم القصة لقراءة وكتابة وإذا كانت الصحافة قد أتاحت لي فرص التمس من إمكانيات أدبية لدى ولكن ربما يكون هذا الاشتغال قد عطل أوجد من قدرات القصص في مجي أنه انتب الوقت الذي كان من المفروض أن يخصص بمداخيره للاستغراق في عالم القصة

ولكن إطفاء لظني هذا لا يمنع من القول بإلى بطني الخاصة قد أكون كاتباً فعلاً في مجال الطاء القصصية

فالفن عندى عملية بالغة الصعوبة وهي تسترعى وجدانياً وعقلاً وأجداً بالنسبة لما عايناً لا أحب الضررة .. إذ لا أكتبها - وهم أنها هي الأكبر - إلا بالحاح وجداني عني .. عندما أجد كل حوافر القصص في قد بلغت أوج غرورها .. وهذا هو السر في أني لا أكتب بأسهل من حيث الكم - فقد تمشي الفكرة القصصية في داخل عدة شهور وربما سنة أو أكثر حتى تكتمل كل مقوماتها وأجلى غير قادر على التخلص من عنها ما كانت الصلوط الحياتية أو الزمنية أو ظروف العمل .. وكل إنسان يتر ما خلق له كما يقال

وإن كان هذا لا يمنع من القول بأن بعض القصص قد لفتت من كتابتها في زمن قريب جداً من مولد فكرها .. وإن كانت تلك ليست هي القاعدة بالنسبة لتجربتي مع القصة عموماً أما الصحريات فتتمثل في أن متطلبات للمة النشر - العمل - قد ترغمي أحياناً عن الانصراف وعن ما يؤرقني من عمل قصصى لإيجاز ما أكلف به من أعمال صحفية عاجلة .. أو ما يقتضي واجب العمل إنجازاً . ومن الصحريات والمعرفات التي أواجهها أني بطبيعة تكويني إنسان مفرط الحساسية .. فقد تقع بعض أحداث سياسية على المستوى القومي أو العالمي فتعني وتعني .. وبدلاً من أن تغمس في القصة التي أكتبها أجلى عبقاً يزحف على

الإحساس بلا جدوى الكلمة في عالم الغالب والأغلبية والاضطراب  
ونفس الشيء يحدث في عندما أجابه بعض الصحراء السيرة من جانب الآخرين  
ورغم أني أحاول أن أجاوز هذا مستهدياً معرفتي أساساً الظروف التي تصنع الأشياء  
السيرة في العالم والإنسان إلا إن الأكتاب عندي يعطل من طائفتي الفنية  
والكتابة عندي حالة مزاجية .. قد أكتب وأنا في قمة الحزن لكنني لا أستطيع  
الكتابة وأنا أعيش حالة القهر إنسانياً وفنياً .

من الصعوبات التي تواجهني كذلك .. أن مكنتي يقع في دور أرفض بشرع  
يمكنه جنون الضمير ليلاً ونهاراً ولا أجد فرصة الاختلاء بنفسى للكتابة إلا  
بهدوء .. ولم بعد هناك مكان هادئ أذهب إليه لأكتب فإذا توفرت الإمكانيات  
المادية لأرتاد مكان عام .. فإن جو الكتابة لا يتوفر في هاتين برعايتي هذه  
الأماكن الآن من الكسبية ، الحدة لا تمنح لي تصرفاتهم فرصة التوحد مع الذات  
والفلم والورق

هذا بجانب صعوبات عملية: ضرورة اجتلاب القوت والاحتياجات اليومية للبيت  
من خلال الطوابير .

وهذا كله يشكل صعوبات لا يمكن الاستهانة بها بالنسبة لشبان يحاول  
استخلاص نفسه

ومن الطبيعي لذلك أن يكون هناك بعض الصعوبات المتعلقة بعملية الخلق  
التي ذاتها لها من أفضل السبل للوصول .. ولكنها صعوبات يمكن التجزئة  
والمداولة من الغلب عليها

٧ - بالتأكيد قد حدث هذا .. ولكنها عملية لا يمكن تجنبها بالتحديد في  
معالم أو لسان معينة .. فعملية الملمسة تكسب الكتاب القصص سرورية تكون  
جاذبة أحياناً أو مستهتة .. إنها الخبرة وما تستقر في الخواص كحل صوم الجواهر  
ونجارتها وعقائرات قرائته .. ولقد والله الخاصة .. والإمكانيات التي تربط بين جلال  
خبراته وصعوبات الآخرين من المبدعين في هذا الفن .. كما أن الكاتب لا يندم بالحد  
بدايته

ولكن كل هذا لا يمكن أن يجهز في عادات محددة للكتابة ولكن مع هذا  
يمكن معرفة بعض سمات الأساسية في الكتابة القصصية وهي أن الفكرة المحررة في  
قصص تتلوه من خلال الخيالات التي تُعدها وتكتفيها .. وإن الشخصية عندي  
لا تبرز معانها من خلال الموصف التقريبي لها وإنما تكتمل معانها من خلال  
تجدها في الأحداث والمواقف .

٨ - لم يعد الفن قصة تعبر أو جاذبة صياغة .. أو مجرد متعة مخامر  
وعواطف .. إن الفن الجيد هو الذي يعرف كيف يوفق بين روح الإنسان ومشاعره  
الداعية وبين لسانها عصره ووجوده .. ولكن كما قلت سابقاً بعقوبة الفن وليس

بمباشرة الداعية .. ولا أعتقد أنني كتبت قصة بدون أن يكون هذا المعنى الذي  
تضمنته السؤال ولقد فيها بشكل عام .. حتى لو لم تكن السياسة بالشكل المباشر هي  
قضية القصة . فإني موافق هابط بدينه اللسان وأي موقف شريف يجده هو سياسة  
بشكل عام

٩ - كل قصة لها إمكانياتها الخاصة وفقاً لبيئتها وطبيعتها وخصوصيتها . نعم  
فقطحة كل قصة هي التي تعرض بينها الفنية .

ولكن أعتقد أن الحدث والشخصية في قصصها لها عملية متداخلة متكاملة  
ولكن أعود إلى القول بأن كل قصة لابد أن تحكم بقوانينها هي وفقاً لطبيعتها  
هي

١٠ - هذا يرجع إلى طبيعة كل قصة على حدة .. فلي بعض قصصهم ثم نعين  
الزمان والمكان للحدث .. وفي بعضها الآخر لم يحدث هذا

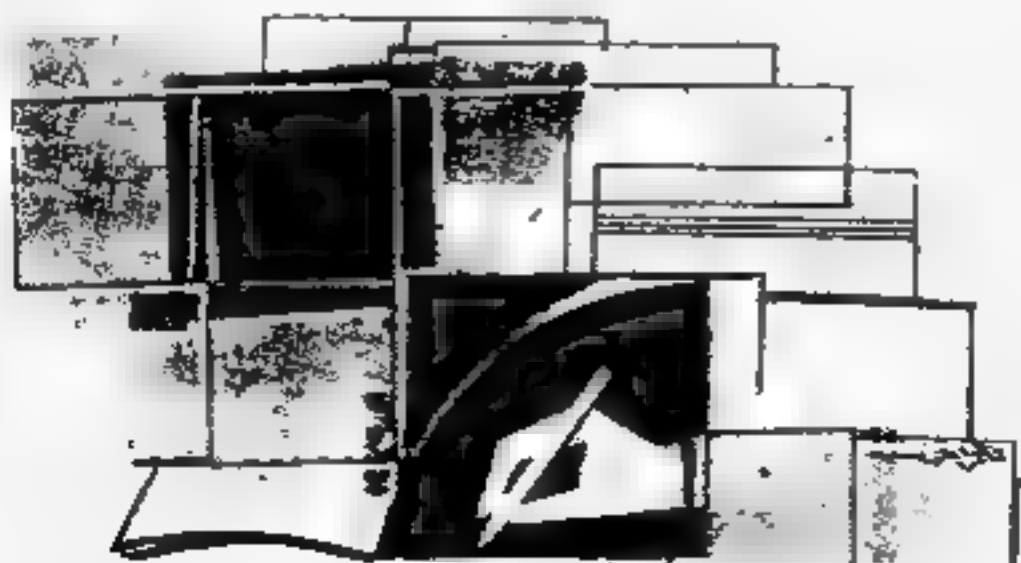
١١ - لا يوجد كاتب حقيق إلا وهو عملية تطور مستمرة متلاحقة . إلا إذا  
كان كاتباً محدود الإمكانيات . محجّم القدرات . جامد النظرة . يسير على وتيرة  
واحدة . فالحياة حولنا تتغير وبالتالي لابد أن تتطور طرائق الكتاب للوصول رؤية  
عها .. وبالتالي يجب تحطيم القصص التي كتبنا في مرحلة البداية عن قصص كتب في  
مرحلة تالية . كما تختلف هذه عن قصص كتبنا في مرحلة حديثة . لقد تزايدت  
عبرنا ونجارتنا ومصادر اتصالنا بالثقافة والأدب والفكر بجانب متابعة مستجدات  
بلغها فن القصة القصيرة هنا في العالم العربي وفي الأدب العربي .. كما تطور إدراكنا  
واسعت رؤية النظر عندي لأشور كثيرة في الحياة وفي الأدب . ولابد أن يتعكس  
هذا في ممارستي القصصية على مدى مراحلها المتعاقبة .

وهذا ما فعلت إليه وأبانت عنه بعض الكتابات النقدية حول قصص  
ولكن ليس معنى هذا أن كل قصة كتبنا كانت بالمعنى أفضل لها من السابقة  
عليها .. ولكن التطور لتحديد معانها لنتاج كل مرحلة من حدة بشكل عام  
أما كيف أرى نتيجة هذا للتطور .. فهذه مسألة تخص النقد وحده .. كل ما  
أعرفه أن كل مرحلة من نتاجي تختلف بالتأكيد من مراحل السابقة عليا

١٢ - عملية كتابة القصة عندي انخرت في ذات الوقت مع عملية التعبير  
بألفان أخرى

١٣ - أرى أن كل النتائج التي انتهت إليها الفنون الأخرى قد انتمكت على فن  
القصة القصيرة بشكل ما .. فهو فن يملك القابلية المطلقة للتطور والامتصاص  
والتلازم والإحواء ولكن بدون أن يفقد خصائصه ذاتية وطعم روحه

ولما فإنه منها سمحت وسائل التعبير وأدوات الوصول لأن فن القصة سهل  
حياً متواظفاً مع طبيعة الإنسان في ظل أي ظروف نظراً على واقعها وحباتها





## عبد الغفار مكاوى

١ - من السهل أن أذكر عدداً كبيراً من الكتاب الذين أحينهم ، سواء من أدبنا أو من الآداب العالمية . وربما سميت بعضهم في النهاية ، على الرغم مما في ذلك من غرور وتظاهر استطراف من قديم . لكنني أحب في البداية أن أصرحك بما قد يفهمك ويغيب لكاف . فالأديب يكون بالفطرة أو لا يكون . وإذا لم تكن لديه الرغبة فإن جعل منه آلاف الكتب أدبياً . قد يكتسب مهارات شكلية ، وبراعات تقنية ، وقد يفتس من هنا وينقل من هناك ، ويتأثر بها أو يبتلك . ويمكن حرفياً وصاحب أسلوب ، وربما يبدى له الطول ويخضع فيه الجمهور الصلح لكل جديد . ولكنه لن يكون في رأي أدبياً أصيلاً ، له رسالته ورويته ومشروعه الأصلي . لن يقدرب من فائز النار المقدسة التي يورج فيها المطلق ويسطع الحقيقة . لن يقرئها منها أبداً منها استعرض حيله وأفواه . أثرت لك التفكير في عظام الأدياء العالمين : هوميروس وأبسطولوس وسوفوكليس وشعراء المظلمات ، بل شبكبير نفسه ، الذي يقال - وقد أعلم - إن تاريخ بورتون كان صبه الأكبر أو صبه الوحيد ، بجانب بعض الحكايات والأساطير والروايات الشائعة في زمانه . هؤلاء - وأمثالهم في عتاف الآداب والفلسفات - لم يقرؤوا لكي يكتبوا ( كما يفعل معظمنا اليوم بكل أسف ) بل كانت تكلمهم الفكرة أو الحكاية أو الحادثة ، وربما الكلمة ، لتتعل جفونهم الطبيعية . أثرت لك أيضاً أن تظنت حركتك ، في الماضي القريب أو الماضي البعيد ، كتحكم على كل شيء يكتبون ويقرؤون ، وليس عندهم ما يكتبون ولا ما يقرؤون - حتى ولو أزعجوا بأعمالهم الكاملة ، وأصواتهم العالية ، إنما هي شطرات في عصر الشطار . هل معنى هذا أن أنكر دور القراءة في صقل للرغبة وإيقان الصعد والشكل والأسلوب ... الخ وكيف أقبل وأنا نفسي قارئ - كما أصبحت في السنين الأخيرة - بعد أن قل زادي من العجزة الحية . وانكسرت أبنعة للامعة ! -

أستند بجاري من القراءة . وأتعمل بالتاريخ أكثر مما أفعل بالحياة وأعيش مع انولى - الأحياء أكثر بكثير من الأحياء - لنفوق ؟ ثم كيف أجري على إنكار فضل القراءة ونحن جميعاً أبناء التراث ، نخرج من بطنه ونسبح في بحره . ثم عازره ورد عليه . أو يستوحيه ويبدى بناءه ، أو يهاجمه ويقاطعه أحياناً . دون أن تظن أبداً من عيمته . كنت أذهب إلى هذا الحد بطبيعة الحال . لكنني أكرر إيمان السابق لا بد أن يكون . الأديب أولاً لينة عمدة الحضور في الأرض . وقارها حساس الشراع في مهب الريح . ثم يأتي للكتاب والمعرفة والاطلاع - كما بأن الفلاح والصلاح لرعاية البنية وتوجيه القارب . اعوذ بالله من الكتب التي تخرج من الكتب . ومن - المؤلفين - الذين يبدون تأليف كتب مات أصحابها وشيخوا موتاً . واستغيت برحمته من هؤلاء . الكتاب ، والمفكرين الذين تعد كتبهم بالعشرات ، في حين هم أنفسهم ، غائبون في كوكب آخر . هكذا يعيش في عصر المؤلفين . ويهمهم بملكون ذرة من تواضع أجدادهم وصبرهم القيل ! .

أتابع المصارحة التي بدأتها ومهدت بها لحقيقة بسيطة في حياتي . فلما لم تنطق من الكتب ، وهي التي أصبحت لعني ومصري ومطافى الاختيارى وملجئى الوحيد من عالم لا يطاق . فقد كانت لعني لا تقرأ ولا تكتشفه هي كتابي الأول . ولا زالت هي كتابي الوحيد والأخير . مستطعت بطبيعة الحال . لكن هذه الأم للسكينة الطيبة هي التي روت أرغى بقصصها وحكاياتها . وهي التي حبت إلى الحلوته ، أو الحكاية الشعبية التي لا زالت مجنونة بها في كل الآداب . ولا زالت أسطعها بعض ما أكتب . من فيها سميت حكايات المتبداد وعبد الله

البرى وعبد الله البحرى ، وعرفت الصياد والقلم والعفريت وسيدنا سليمان والجولوى والصيادين والنسالة واللصوص والتجار . عرفهم قبل أن ألتق بهم ويخبرهم في ألف ليلة وليلة ، وق الحكايات الشعبية التي أعتز بمكتبة كبيرة منها أعلم أنى لا أقول جديداً . لعظم كتاب القصة يقولون هذا عن أمهاتهم أو جداتهم الطيبات . ولكنني أطلق من تجربة لا زالت حية ، لم يظفها الاشتغال بالفلسفة وتدريبها . ولم تزد الفراءات المستمرة إلى رسوخها . وربما كانت هي المسوطة عما يعرفه القاريون من من ساطعة أو برادة تصل - كما أعلم تماماً - إلى حد البلاهة والغباء . ومع ذلك فإن جهدى الأكبر - وسط عائلتي المزعج بالفضوضاء والتلوث - هو المحافظة عليها . وهناك يا صديق أشبه ذلك البطل البسيط المسكين ( سبليوس - لرواى الألمانى الأول جريغر هاوزن ) الذى اكوى بيزان حرب الثلاثين وظلماتها المضطربة . وزاح يحاول أن يتفلسف نفسه من المستنقع الذى وقع فيه . فأخذ يشد شعره ليخرج منه ! لكن هل في إمكاننا أن يتفلسف أنفسنا منه ؟ إلا زالت مصرأ على بعض الأسماء ؟ أغنى أن هذا حقلك . وهو كذلك واجبى ولكن ماذا أقبل والأمر أعسر مما ظن ؟ هل يستطيع إنسان ظلي ياكل ويشرب طوال حياته أن يجد من أى طعام أو شراب جاءت كريات دمه الحمراء والبيضاء ؟ وعصر العمر والدمور الذى تحت في عروقنا . هل يمكن أن نحدد كيف نجملت فطرتنا ومن أى نبع أو جدول أو سحاب ؟ قرأت لعشرات . وركزت على عدد قليل . نيب بعضهم سموات من عصرى على هذه الأرض . وعدت تجارب إسقاط عام وخاص . ومرارة ومهانة وإذلالاً لا يهسى . وبجانبها لحظات فرح قليل . هل كان الأدياء أم كانت التجارب المرة وراء كتابان ؟ هل تأثرت بأحدهم فارتأ مباشرة أم خاص في الحلم وراء الداعى . المظلم للوعى وغالطى وأنا أكتب ؟ أسئلة تجرى كما تحيرنا وتجبر كل من كتب أو يكتب . لكنني أحاول أن أخرج من الحيرة التي لا تخرج منها أبداً إن كانت حقيقتها ! - فأقول إنى انطلقت من الشعر بدأت حياتي وتجارتى التي لم تتوقف مع الشعر بكتابة الشعر - واكتفى لي بها قبل الخامسة عشرة عدة جوانين صغيرة . ألفت إليها قصائد عدة وسخيفه احترقت كلها في نار القرون ( كما رويت ذلك في مقدمة كتابي لورد الشعر الحديث ) . ول النهاية توقفت تماماً في الحادية والعشرين . بعد أكثر من حب عائب - لم يكتب برضى بل رفض كذلك اضطرى

ولكن هل توقفت الشعرية ؟ هل كان من الممكن أن توقف ؟ ألاطاحي ، بعد مشيب الشعر كما تاجتاً رؤية وجه حبيب غائب يزورنا في النوم ويلبنا ويخبر علينا ؟ اللهم أنى انقطعت عن ، النظم ، وبقيت روح الشعر كالجلى الماكر نسكن لحصى وهمى ولا نظرى على إخراجها طيل الفلسفة ولا أهرق الدرس والتدريس وانعكس هذا على تجارى الأولى في القصة . وأظها بدأت في حوالى الثامنة عشرة من عمرى . انعكس على الرؤية والعاطفة والزواية المتارة قبل اللغة والأسلوب ولا زالت أعاني منها لأها طرح يرانخذ ، الرومانتيكية ، التي أحاربها بطل فتاى إلا أن تعرض نفسيها على وعلى جميل ( ربما كان الإحباط الدائم وحية الحرية واضطراب الظروف الخارجية والاجتماعية من الأسباب التي جعلت الحزن ، والحلم بالمتصل - إطاراً وجديداً عاماً لنا )

هذه الشعرية مرتبطة بما قصت عن ، كتابي الأول والأخير ، بالحكاية الشعبية التي لا زالت وقياً لها بمحاولى المستمرة لإحلال ، الطارقي ، و ، المتعالي ، في الواقع اليومي ، بشخصيات المساكين والمجانين والدراريوش والمهرجين والحيوانات التي تملأ قصص القليلة المتواضعة . أغنى لو كنت أكثر موضوعية وواقعية . لكن ما باليد حيلة . تكويتا النفسى والتربوى والتزائى أفرى منا . مزاجنا الخاص هو سجتنا وملجئنا . ولهم أن نكون محلقين وصادقين في كل الأحوال

أنتخ على صرفة الأسماء ؟ إنك فاسمح بعضها عما يحضر في الذاكرة . بكتبت كما بكى صبي مصرى بدعوى عاجولين وسيرابوى برجيلاك . وشرب ، عبرات ، أصبح المتطوعى عليها وأدعوا الله أن يظل بها فيه وذكره . وهدهدى أنماج طه حين الراتبة العجزة في أحلام شهوراد ( أذكر عندما ظهرت انى كنت في السنة



الأولى (الثانية) وحل هامش طسيرة وأخره الأول من الأيام. وفتحت بالترتيب وترجمته القليلة عن الفرنسية، وبكيت كثيراً لألام لور (ولعل قد فكرت مثله في الانتحار، ولكنني لم أجد لا أفهمه بقيت سبياً لأعيش مع «جوه» سنوات من عمرى. وأقدم بعض روايته، وأكتب عنه وأفكر به). ثم ثوت مع أبطال جيران الذين سفوف مودة الفرحه وخصص الاكتاب التي لم أخرج منها إلى اليوم. وكان لقائي بالحنك الذي وجهه بعد ذلك كل حى. فقد كان لقاء بالى الخالص والشكل الحكيم والأسلوب الرياضى الدقيق، خلصنى من كثير من الإنشائية والبلاغة التي لا رلت أساور تخلصى منها. وفي الخصلة فرئت كالكفا (الذى تحصنت فيه بعد ذلك. وفلرط حى له وتأثيره على فتنت عليه حتى الآن بالكثابة عنه أو ترجمة شيء له!) وكامى وقصص غوامس مان قبل أن أقرأ بعد سنوات في لغة الأصلية. لقد بنجيب محفوظ وجهه كالتساعى وبالكثير والسحر كان ولا يزال غائراً ولا يجمعنى أن أقول بى لم أقرأ كل شيء. لم. إذ كان الاختيار ولا يزال قانون حى. والذين أختارهم أأزهم وأطلق عليهم وعلى بالى

هل يصعب إذا قلت لك أبى ظلت سنة كاملة أقرأ كل ما وصل إلى يدي من مؤلفات تليكواف بالإنجليزية (لكنى أنصتها في النهاية بحالة يهمة بشرتها سنة ١٩٥٦ في «الجملة» وجعلت عنوانها تليكواف شاعراً)؟ وهل يدعئك أن أعرض البسة الثانية أو معظمها مع بيراندلو. وكنت في ذلك الحين أجد الإيطالية التي جرفها تيار النسيان. فيها بعد. لكنى أطلب نكرة غريبة هي مقال «مسألة بيراندلو» الذى نشر كلثك في «الجملة» قبل أن يعم إلى غيره من المقالات في كتابي «البلد الجديد»؟ وهل يزللك. كما يقرئ اليوم. أن يقرئ حوت من عمرى كتاب وشراء معبوفون مثل جوه وهلدراى وشهر والمعى وشير والتعبيرى وألور كامى وبريخت. بجانب عدد آخر من الفلاسفة الذين أحببتهم وتعلمت منهم وكنت صهم (مثل أفلاطون والفارابى ونهضة وكانط وماركس وهيجل). فما لا شك فيه.. شيرى ينقل في البستان وأنا أكتب ظهري بينوات إلى شجرة واحدة. شيرى يمشى على عملة أو ثلاثة في وقت واحد وأنا ألهلج في حرجب واحد ولا أكاد أخرج منه. لكنى أظنت حوى الآن لأرى ألقى معاجم عن أدباء العالم. وأصلح واحداً منها عن الأدباء الألمان فأحد أكثر من ثلاثة آلاف اسم من بدايته إلى عصرنا الحاضر. من يختار ومن تترك؟ العصر محدود والطاقة محدودة. الأيام حسبة وطاحونة القديس تيرى وقصة الجيش مرة. وعبرى إلى أد أعرف عدداً قليلاً. رما لن يريد عن أصابع يدي الواحدة. معرفة تكون وقوس. من أن ألم بهشرات من السطح. ألم قل لك إنه هاء لا شك فيه. لوغى فيه انطوائى الظهري وأمانى النظرية حتى أصبحنا سحى وجحشى؟ سميت ليمور رجبى حى الذى كان ولا يزال أقرب كتاب بلادى إلى نفسى. ونسيت أسماء كثيرة خصوصاً من الأدب الألمان الحديث الذى تحصنت فيه وكنت عن بعض أعلامه وترجمت لهم. لكنى لن أنسى كتاباً أحببتهم وتعلمت منهم وجعلت بهم بحرفى أصدقاء الجمعية الأدبية الذين أشرف بالانتماء إليهم وأعلم أبى أفهم شأننا وأصعبهم صرناً. وخصوصاً قصص شكرى عباد وعبد الرحمن فهمى وفاروق عورشيد وسواه طاهر (أما أشتار صلاح عبد الحميد فقد تطلعت في كيان منذ البداية. وبناؤها القصص لا يجل عليك). وكتاب الغياب الذين أنجهم طهر الطائفة وأعز محبة بعضهم (للمرحوم العزيز ضياء الشرقاوى وسيل عبد الحميد وعبد الراوى وعبد متجانب على سيل لثال). فرئت بالطبع لغيرهم من لرسائل الساحة. ولجيشى الذين انطخوا اليوم وتضخموا وصارت رواهم جوقه من الشراح والمفسرين. لكنى لا أنسى أن أذكر كل الأسماء. بكل أن الشعر والمرح والقصة قد لازمت أمانى بالقصة ومحاولة القليلة فيها. وبقى بعد هذا أن أشكر مى في نعمة القراءة أو تقيمتها.

٢ - أصبح في أن أستبد بكلمة الاهتمام كلمة الضرورة. فالأديب إن كان حقيقياً، وما أسر الأدباء الحقيقين في كل زمان ومكان. يكتب ولا يكتب. هل تملك الوردة إلا أن تخرج بالخير؟ وهل يملك الجدول إلا أن يخلق ويسيل؟ والشمس والرياح والمطر... الخ هل تملك إلا أن تكون؟ فليست من شأن

الإرادة، ولا تدخل في باب الاهتمام أو عدم الاهتمام. وفي ليلة فادرة يتم الاختيار، يصير الأديب صحوة النهائية ويقول لنفسه وللعالَم لا بد أن أكتب، لا بد أن أقول. وماضت اختوت عليكى بعد ذلك ما يكون (راجع إن شئت رسائل «ولكن» إلى أديب شاب) كتابه القصة القصيرة كانت عندي استناداً للشعر الذى عرفت عنه، بعد أن تأكد في غياب الفوهة الأصلية، والقدرة على إحياء الأشياء، والتفكير بالصورة، وسنج البسة المضمومة الحية من عيوب الحقيقة. ولهذا كانت معظم قصصى ظففات لتسكب في ليلة واحدة، وجلسة واحدة، مفاجآت كالبرق وسط سماء اللبد بسحب الاكتاب والدرس والتحصيل. ومعظمها أيضاً كان البيرة التي ألقها ربح محبوبة عابرة - كلمة أو خاطرة أو موقف أو شخصية أو حكاية من فم عبور - ثم ظلت تنمو على مدى الأيام والسنى، وغدت جنودها في الأعماق المظلمة، حى استطدت واهترت فروعها بالوفرة. التصحج هو كل شيء. عندك لا تملك إلا أن تعد يدك لمخطف هذه المرة. تحضرى الآن الشخصيات التي انتشورة في مسرحية بيراندلو فأقول

هذه هي ضرورة الفن التي هي من ضرورات الحياة أو أقوى منها. إنها تفرض نفسها. ولحظة وسطاء تساعدنا على الظهور إلى النور. ألم يسم سقراط نفسه قملة للأفكار يولدها كما كانت أنه تولد الأطفال؟ ألم يقل أفلاطون إن «المشدد» أو الشاعر محسوس بملكته قوة أكبر منه؟ ألم يجرى ابن أرسا القيس أشعارها؟ كلام سبتم بالسداجة أو الروميكية، لكنى في الحقيقة أؤمن به وإن لم أدع الولاء به أو الاستجابة له إلا في فتر الأحوال

أذكر الآن أن تجارى الأولى كانت لقصيدة مسرحية في آن واحد، شيئاً هلامياً بلا شكل ولا قوام. لخصات تانية لم ينظمها العقل في إطار. جمدتها في كراسة اطلع عليها بعض أساتذتى أو صودوا لي أنهم اطلعوا عليها. ثم رحى منها صديق لديم ولم تعد إلى اليوم. أذكر أيضاً أن معظمها كتب تحت تأثير قرأى لى ليرلنك (الذى لصحى بقرائه الصديقان القديمان بدرى والبيب وعمود العالم) ولتوفيق الحكيم (الذى لفتت به كما ظلت ثم انتصت عنه بعد ذلك) ولكافكا الذى خيم على كتابوسه الذى لم ألق منه نغماً إلى اليوم. أما أول قصة بشرتها بفصل يوسف الشارون فكانت هي «الجنة». في «الأديب» سنة ١٩٥١ أو ١٩٥٢ إن لم تحى اللامكة. الشخصيات مظلمة مسكبة. امرأة تيج طفلها في الخراف. أسلوب ومرد تفصيل من غوامس مان. وباحتملة شبح منك أو مصحك عرسته في أحد الاجتهادات الأولى للجمعية الأدبية المصرية في بيت أساتذنا المرحوم الدكتور محمد كامل حسن. (أساتذ الأدب الفاطمى لا الطيب فلعالم الأديب) لشجى الأصدقاء أو واسوى. بل إن صديق الدكتور عز الدين إسمايل تطوع - بشدة دهشنى - بعمل دراسة عبا! بالظهور كما يقول يوسف وهى! إذا فقد تدرطت وأصبحت في نظر الأصدقاء أديباً. وعلى بعد اليوم أن أقدم المزيد. وأحاول الفكك من ليرلنك والميتافريفا والعتاد الأكادى الضيف إلى فردوس الفن المحرم ورطة تيرت منها سنوات. لكها كانت تعرض نفسها وتعودنى كاشباح الأسلاف وهى الآن تلج بأعمال أكبر. أستعجب لبعضها كلما أسمع العمل والزمان. ولأمكن. أكثرها في حجاب للشروعات الذى أحمله منذ سنوات طويلة. أحمله وأثنى به وأغلاظه معظم الوقت. ولكنه يتبع على الدوام وترداد وطائه فلا

وغر الأهم وتسايط أمام العين. ويظمى حامل الخراب فلا يستند إليه ليكتب قصة واحدة. ويوه عشر سنين في حجير الدراسة والبحث والترجمة. قبل أن يلجته قلل الحمل أو القصب إلى الظل. وهذا يحلم بالصراع. ويقع إرادته الشاحبة بالبحر من نظام السخرة الجاسمى. ويرواه حى الاعتكاف في دير من أديرة لرحيان (لكن من يدعوه إليه؟) - تقول تجارى الأولى: كل ما أكتبه تجارب. وكل ما أطلع إليه هو أن تكون كل تجربته جديدة ومتجددة. محتلفة عن سابقتها استغلتها من تجربة اللاحقة. وهذا ترمش اليد كلما فتت بتحريك القلم. وكأن أكتب لأول مرة، وأبدأ في كل مرة من الصفر. أليس الفن كله «تجربة» لاظهار ما في الباطن إلى الخارج في شكل لغوى عروس؟ حسبنا أن نجرب ونجرب. أن نكون الأبناء الأوفياء لستيفاد ونوديسبوسى ولاوست وكل الحجاج لبيت

المطلق إن وقتنا في محاولة واحدة فإسعدنا . وإن عينا تشكيلنا المحاولة . حسبنا الصديق والأمانة راداً على الطريق . ولو عاشت لي قصة واحدة أو عمل واحد في صميم قاريء واحد لأعطيت عيني في النهاية وهي قريرة . سأقول لنفسي : لم يضع العمر هباءً

٣ - أنا في العادة - وبالنسبة للاعتراف ! - لا أتق بالبحوث والدراسات . ولا بالباحثين والدارسين . فربب أن يقول هذا إنسان كتب عدد شعر وأنه من البحوث والدراسات والمترجمات . وإن كان شعبه أو عزاه أنه كتب بقلب الأديب والفنان (أو هذا على الأقل محروم عزاء ! ) . وهذا لا أنبل أبداً إلى المكتب التي عمل عناوين بديعة إلى نفسي . كيف نكتب القصة أو الرواية أو المسرحية الخ . ولا ينبغي عيني من سدنية أصحائها أو جرائهم . إن المادج الراسخة هي المرجح والدليل . النص هو الألف والياء . هناك ثبات وتطور لا شك فيها ولا فتاكه منها . لكن هل عرف هوميروس أو شيكسبير أو فوكير .. الخ أمثال هذه البدع العجيبة والأدلة المبررة ؟ إنني أنظم من النصوص وحدها . أتؤكد الموضوع بخار شكته . المهم أن يحضر وأن يجلي . حياة . أن يتضح فيكسبي كما قلت . ويضفي من كتابته . أمل بعيد بعيد شك . لا يوافق إلا للتأويل واسهمي . لا أدعي أنني حظيت بنعمته . إن كنت قد حظيت بها - إلا في خطوات لادرة وصفحات أنذر . لا أنكر فضل « الوعي » ومعرفة التراث القومي والعالمي . وجهد البناء والتشكيل . وحيل الخطة (الصحة) . وفور العقل ومكر الرمز وبراعة الخناج ... الخ . لكني أؤمن بأن الفن حضور حي . والمناهج المثل عدى أن يصبح الفن طليعة حية كما تحاول الطبيعة أن تصبح فناً .

٤ - بمعنى الكلام السابق من الإجابة عن هذا السؤال . فإنا لا نعتبر الإطار ولكنه هو الذي يجتاز في العاطفة أو الفكرة أو الفلمحة أو الشخصية أو الموقف الحي التي تفرض إطارها . وهذا الإطار - كما يدل تطور القصة القصيرة - أوسع مما يتصور دعاء الحبكة والحكاية والمفاجأة والتوير ... إلى آخرها تبد فيه كتب الخطة الركيكة وتزيد . فالقصة القصيرة تلد من الشعر الخائى والحوار المسرحي والمقال الفني . وقد تصب للقرير الصحفي والبحث العلمي والأرقام والحسابات الخفية . بل إنها قد تخرى على رسوم توضيحية (عمل بحر ما فعل الأستاذ الفنان المرحوم ياسين العبوطي في إحدى قصصه المتأخرة) . وهذا فسطاط القصة القصيرة فنا متجدداً . كأنها صغيرة يمكن أن تضم الكون كله . عذبة رفيقة يمكن أن تعكس الشمس لمسطاه بتورها . ثم إن لا أقصر على إطار القصة القصيرة . لأنني أجرب الكتابة للمسرح منذ زمن طويل وربما ترى مسرحيات الضوء في وقت قريب (بشر بعضها عن استعفاء ومفظة بعض فرق الخرافة دون نجاح يذكر ! ) . كما جربت كتابه الرواية في عمل لم يظهر بعد . وإذا توافقت شارات حيوط العمر والقدرة فرحاً أنجز روايتي كبيرتي . أما أن الأمر يرجع إلى الحالة النفسية فليس صحيحاً في كل الأحوال . إذ يمكن أن تكون القصة القصيرة رواية مكثفة لم يصبر عليها صاحبها ليفس كل كثرها . ولي قصص حولنا إلى مسرحيات . وأخرى يمكن أن تفرى بالمحاولة . في الأمر سر لا أدريه . وقد يفره غيري . أما إمكانية النشر فهي إغراء قوي ومغرب أيضاً . ويبدو أنه كان وراء التسجيل وللة الصبر القليل أفسداً خير سوات شاي . وأنشع من ذلك «التكليم» والمخول في أشتاء الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام . لأن من يدخلها مرة فلن يخرج منها أبداً ولكن هل يمكن أن أنصح أحداً بالبعد عنها ؟ وهل هذا ممكن أصلاً ؟ ما أشد حدى للكتاب القدامى قبل لمة اختراع الطباعة واكتشاف الموجات الكهرومغناطيسية ! وما ليتي عشت في زمن الرواة والمكتاتين والمبدعين في الظل والصمت !

٥ - لا شك أن أي عمل في محاولة أن يوصل شيئاً إلى القارئ . وإذا تم توصيله فقد نجح . أما طليعة هذا الشيء فيصعب تحديدها . اللهم إلا في الأعمال الرديئة . قد يكون هذا الشيء هو اللثة . أو الغضب على مفارقات الواقع . أو الغراء من تعب الحياة وآلامها . أو تعجيد الحياة والفرح بها . أو تصيق الشعور بها . أو بحث الأمل في مبدئ المستقبل . أو إسياه ظلم الخالدة للخير والحق والحلم ... الخ أو هذه الأمور جميعاً . ولكن الفنان لا يهدف إلى غاية محددة .

والأصبح دعاية أو واعظاً أو مبشراً بعبدة معينة . أو غير ذلك مما يصلح له العالم والباحث والمصلح والرفي .. الخ . إلام تهدف كرميها داني أو أشعار النبي والمعري . أو مسرحيات شيكسبير . أو روايات دوستوفسكي . أو قصص تشيكوف .. الخ ؟ لا شك أن لكل منهم رؤيته للإنسان والعالم والله . ولكن لا نغزوهم لتعيد علماً أو فكرة . فالفلسفات والمذاهب الاجتماعية والاقتصادية والسياسة أفكار على هذا . بل لتدخل عالمنا . ومعيش تجربة حياة . وتزداد فيها لحقيقة الإنسان والواقع وحيلنا

٦ - هل حاولت أن «أوصل» شيئاً بهذا المعنى ؟ لا أفكر أنني تعددت هذا بصورة مقصودة مباشرة . ولو فعلت فإنا اضطررنا . إما هي روية كونها مجارب الحياة والثقافة والمزاج الموروث والوضع التاريخي والاجتماعي الذي وجدت نفسي فيه وإذا كان لي أن أصعب هذه الرؤية فهي «الفورية الخبيطة» . فورية الضمضاء والمفهوزين والمتحيزين في حبيهم وحياتهم وعقولهم ومصيرهم . المحرومين من الحرية والعدل والخير والحب . الحاكمين للمهرومين والمتحيزين - حتى في خطوات المسقوط - في أن واحد . كل ما أكتبه يدور - أو هذا ما أتناه وأحاوله - حول الحرية . وكل كلمة لا تصب بصورة مباشرة أو غير مباشرة في الحرية لا تستحق عني اللباد الذي كتبته به . ولا الوقت الذي ينفق في قراءتها . أما القارئ الذي أعظه عند الكتابة فهو قارئ مجهول . أكتشفه وأحب . وأعتقد أنه ينبغي . طبعي أن عملية الكتابة فعل جدي يفرض الحول بين كاتب وقارئ . وطبعي في أمة لا يقرأ الأدب فيها إلا أقل من النصف في المائة . أن يعنى الكاتب لو أصبحت الأمية ووصل إلى الفلاح والعمال والموظف البسيط ورجل الشارع لكتبت - وبالحصرية - نكتب في الأغلب بعضنا لبعض . وأعلاناً صوتاً . وأكثرنا خطاً من المدحابة والأضواء . هو الذي يقرأ . ولا بد للقل - لمن لا يقرؤه حتى النقاد . أو يفروده ويحاطونه - أن يفرض القارئ البسيط المجهول الذي يعيش اليوم أو في زمن قديم . ولعله لا يكون نافذاً أو يروجوا بأحد مرة أحد الأصمضاء أن والديه لم تستطيع النوم قبل الفراغ من قراءة مجموعتي الأولى «ابن السطاح» . لا يمكنك أن تصور سعادتي في ذلك اليوم بما قاله هذا الصديق . فهذه السبلة الكريمة - وهي ديه يت بسيطة مواضعة - أعطت موعد يوماً بسبى . وجدت في قصصى بساطة أو برادة يصعب أن يجدها القارئ المترف اعطائت يومها إلى أنني لم ألق صاحب السبلة وحيل المجهول . لخل حده القارئة الطيبة المجهولة أكتب . وعملها أعز وإذا كان النقد قد نجاعلني فهذا من حسن حظي . فلا كرامة لكاتب في وطنه ولا بين أهله . والقائدان الرحيدان اللذان احبنا بعضنا أهالي كانا من اليمن (الدكتور عبد العزيز المقالح) وولائيا (الأستاذ يار باعنان) . هل تذكر ما قاله هورنير في نهاية قصة الفلسفة «كانتبه» ؟ أروع حديثك . وأقول لك والمخلصين من الشباب ابنو بدرتك واتركها ! احترت حقل اللحظة بالعمل الصادق . والقي بدورك فيه . ربما تنمو الشجرة بعد زمان يطول أو يقصر . وربما ينتفع بها فلاح أو خطاب أو مسافر وحيد . وحتى إذا لم تم شجرتك ولم تنمر فقد فعلت ماك طاعتك . حررت الأرض وطرحنت الميرة . وقال الله شر للتورعين والمضغضمين المشغوبين بالسهم أنريد أن تكون كلمة تصال إلى الكولرت التي ترحم حياتنا ونحلق أنفاسنا . وعلاً جونا بالصحيح والفجاجة والانتهازية والتخبط والكذب ؟

٦ - القصة القصيرة عدى دفقة واحدة . إن لم أرعها - كما قنمت - في ليلة واحدة وجبة واحدة فلن تم أبداً . أعلم أنني بحاجة إلى تعلم المصير . وقد بدأت أتعلم في المنبر الأخيرة . لكنني لا أكاد أكتب - كما قنمت أيضاً - إلا إذا «حضرت» القصة بشخصياتها ومواقفها وانفعالاتها وصورها وأكاد القول بديتها . عندك تكتبي ولا أكتبها . ما أنا في هذه الحالة إلا مدوّن فصح . ربما راجعت بعض الكلمات واستبدلت بها كلمات أخرى . لكن هذا أيضاً أمر نادر . أفكر أن هذا عيب كبير . وأنا أعترف به . ثم إن الأمر لا يتم داي بهذا التخطيط الدقيق . فإني مخاطبة . أذكر أنني جلست منذ سنوات تفل من المشرين قليلاً لأكتب قصة عن مبدع ريفية (في شتاء العمر) ماتت زوجها . في وجهها آثار جهال لدم) تتفرقة القدر مع صبي صغير هو راوي القصة . أعدت معه كل شيء وبدأت تصم بالدعوات ومطالب المرضى الضال عرقاً «للطافة» الباهرة الضوء . وهي تلفظ أنفاسها تظهر لها الطاقة ويدعوها الصوت الرهيب أن تضح أن رغبتنا نكتب

غيرنا - ومنعبد أنها قد ظلمت النفس والحقيقة (الفنية والإنسانية) لا أريد أن أدخل في متاهة الأسئلة العقيمة هل النفس للنفس أم النفس للمجتمع - فهي في رأي قد أنسى طرحها ولم تكن دائما لوجه الحقيقة - لا يمكن أن يوجد عمل فني لا يطمح إلى أن يكون فنا - وما من عمل فني يمكن أن يسكر أصونه الاجتماعية أو دوره الاجتماعية - حتى لو حطم كل القواعد المعترف بها من الجماعية وفي استطاعة الفنان أن يفسس عمله الفني الذي يراه - بشرط أن يسرى فيه سره بان الدم في عروى الخلق - فتعرف أنه موجود وإن كنت لا تراه - إن مثل مثل غبرى - أعيش «هنا والآن» - وأكتب لقارئ يجيء «هنا والآن» - حتى كاتبت القصة التاريخية بفضل هذا من وراء الألفية التاريخية - وأرى كتابة في الأدب أو الفلسفة أو العلم تصدق عليها هذه الحقيقة البسيطة - نحن لا للموت ولا للخلود - ولكننا - مثل من نكتب لهم - أبناء خطتنا التاريخية والاجتماعية والخفارية - مؤثرون وعابرون ككل شيء يصنعه الإنسان - أين إذن ذلك الذي «يقى» في يؤسسه الشعراء - على حد تعبير هاملين؟ يلى منها ما يقرب من دائرة الحقيقة أو يدخل فيها - وإن كان قد كتبه إنسان فأن مثلنا - لأنفس فأنين مثلنا - من «هنا» و«آن» - فأنبتنا على مر الزمان أنها كل «هنا» وكل «آن» - هذا يلى «أوديب» و«هاملت» و«لاويست» وكل الشخصيات والأعمال التي لا تزال حية عبر عن حقيقة الإنسان فيها وسائر الخلق التي يرتبط بها ويسعى للإقتراب منها في حياته وموته - وعدايه وفرحه - وخشائه وسعادته - الاستطراد طوي - ولكني أظن أنه قبل كتابة أي عمل قصصى أو غير قصصى أسأول - جهد طافى - أن أجعله يجمع بين ثلاث دلالات عبر عن ثلاثة مستويات أو ثلاث دوائر متداخلة الدلالة الشخصية (والأما ما وجدت المدافع لكتابتها) والاجتماعية (والأما فلسف أكتب ؟) والكورية (والأما لما لمسه عمل لا يفتح على المطلق لولا بحث من شعاع ينفذ في ظلماته ؟) .

لست أبديولوجيا - بمعنى الانتماء إلى نظام مفكرى من الأفكار والقيم والمعتقدات - ولست كذلك ضد الأيديولوجية - لا أنا متعصب لها ولا عليها - علمنى الفلسفة أن أضع كل شيء موضع السؤال - علمنى الإيمان بالحركة أن أضع موقفاً حراً من كل شيء وكل إنسان يحاول أن أفيد من كل المذاهب بقدر جهدى - لكنى لا أصبح لواحد منها أن يصفى - ولأنى طائر وحيد - لم يستطع أن يفصح أن يفسر - ربما كتبت قصة لحسن لها الأيديولوجى - وربما كتبت قصة أخرى ظمى ونفى أن يفتنى ! ليس معنى هذا من جهة أخرى أنى حاول من رأى والحلم - حتى قال «محبط» - شأنى شأن معظم أبناء جيلي - في فسورى بعض اشتراكي عزون حجاب الأمل - أشبه بالناسك المعصم أو القديس العنسى وإحسانى بجندب الإنسان وتعبه بجملى قديراً - وعلمنى المستحيل بحدن المستقبل المستحيلة بجملى جديلاً - بين القطين يترى المندود ويلتقط الأصوات والصور والأحداث التي تحركه - رغم عبت أن أشد على هذا الزور - لكنى - كما قلت - لا أمالك موهبة الشاعر - لهذا فتمت في كثير مما كتبت بأن أكون صدى وظلاً - إذا عرفت بأحد أسرع يقول لي : أنت الذى ترجم كذا وكذا ... وسوى السكين في قلبي - إن كنت قد ترجمت فهي ترجمة أديب لأديب - وإن كنت قد كتبت في الفلسفة ففقط أديب - فو في الأدب فيعمل فيلسوف - هل يصدق ما قاله أحد الفلاسفة (بكر المبال المشددة ! ) في الأرض وما أكرههم - أديب بين الفلاسفة - وفيلسوف بين الأديباء - أى لا شيء على الإطلاق ! ويلى على لها يلى من سى العمر أو شهره أو أيامه - أن أجد ملامح وجهي !

٩ - أحياناً يكون مدخل إلى القصة كلمة أصبحها صيغة - أو صورة - أو موقفاً فراه - أو فكرة أسطهمها من قراءاتى - فحركة هذه كلها أو إسنادها بدرجة كاملة - بحث حياة مسية - تكسو جسماً عربياً بطوب مناسب كان يفتش عنه - ما أعظم ثراء النجم الذى يطويه كل منا في داخله - وما أقل ما نطقن إليه ! أظن أن الحدث هو الذى كان يفتنى في البداية - ثم اهتمت بالشخصية أو بالأحرى فرغت نفسها على (قصصى مردخمة بالشعائين والتدراويش والطنائى والمهرجيين والطنائى القائلين - والعصائين الذين يكلمون أنفسهم - والموتى - والحيوانات - وعصواً فقط التي أكاد أصدقها وأتمنى لو «تأسخت» روعى في واحد منها متكرر وصامت (ووحيد ! ) - أصبحت الآن أميل إلى الموقف المعبر عن مداراة

تكون في آخر الأناضى - تنظر إلى الضوء الساطع وهمس في أذن الصبي - «قل له لقد تأخرت - لا أريد شيئاً - لا شيء» - كانت هذه هي القصة التي نيات لكتابي ولم أكتبها إلى اليوم ... أتدري ماذا كتبت ليلتها ؟ فوجئت بقرم صغير يجلس مكان المسكنة - قرم عجوز ومريض طرده صاحب الحيمة التي قدس الأمانب في مولد السيلة لكبر سنه - فذهب إلى لقام الطاهر وقلد فيه قلمه - وقبض الزوار على الكافر وأودع «التخشية» - وتجهل له «الست» وهو يحضر وسأله عن طلبه فيطر إليها بهود دافعة ويقول : لا شيء يا ست لا شيء أبداً - وكانت هي قصتي «الست الطاهرة» - عنوان مجموعتي الثانية - وتأتلى عن القصصيات التي ألقاها في أثناء الكتابة - لا - ليست هناك قصصيات - «المنصور» الذى حدثك عنه - والعاطفة المدافعة - والممارسة - والقراءات لكافية حتى تبرز من رحمة الكهف الباطن .. كلها تتكفل محلها - القصصيات يا سيدى قبل الكتابة ومن حوفا - في الحياة غير الموبة التي يحياها - في الحلو المربوه الذى لا يسمح حياة إنسانية سليمة لنا بالك حياة مبدعة - في طاحونة التدريس التي تسحق بدور الفن وعذاراه - ٧ - لا أعرف ماذا تريد - بعض العناصر الخفية ؟ - لست كاتبا حرفياً بأى معنى من المعاني - واشتغال بعلم الفلسفة ودراسة الأدب الغربى والترجمة لم تكن استراحة - ولا حتى تخصصاً - الكتابة عندي عشق وهكاه - زهد وفناء - هي - كما يقول القرآن الكريم - «سكنى ومجئى» والفن معبود رحيم وجشع للدماء - إنه يطلب مايسمى «بذبح الذات» في الطقوس القديمة - عندك يمكن أن يسمح لك بالشوق لحظات بين يدي - إن أعطيتك كل شيء فربما أعطاك شيئاً - وإن خلعت عن عرش العالم فربما تمنحك لعمدة الرضا عن النفس - لهذا أشفق على الذين يحيطون صهوة حصان الأدب أو العلم سماً وراء الشهرة أو السلطة - فو المال أو الأصحاب أو الظهور تحت الأصواء - أشفق عليهم وعلى الفن والمنتج مبهم - هل مريبك على السؤا ؟ لا أدت أن في القصة القصيرة كما في كل الفنون حرفيات - ولم يكن من قبل الصدف أن يتكلم المتفاد المغرب عن «صناعة الشعر» - بأن يسمى الفن عن اليونان «تكني» (صناعة ومهارة) - ومن يفاء الأطلاق على «الخرافات» المختلفة يهدا في كتب النقد - ولكن هل سيجد نفسه أو يجد القصة أو الشعر ؟ لابد أن تصبح هذه الحرفيات - المتطورة عبر الزمان - وتحت تأثير الظروف الحضارية والاجتماعية والسياسية ... إلخ - طبيعة ثابتة - إن اكنى بتطبيقاتها فهو مها أدهى أو رغم مجرد حرفى بارع - معد أو مفهوس أو متأثر أو نال ... إلخ - إن الحقيقة لا لتعصب - وإذا لم تصبح دقاتي الصنعة طبيعة أخرى فتكشف القصة - وربما كنت أمثلك بعض العناصر التي تحدثت عنها - لكنى أصابحك بأن لا أعرفها ولا أذكرها عند الكتابة - ولابد أنى أكتب من قراءاتى فطفت الكتاب وعطفت الأعمال والأشكال الفنية بعض هذه العناصر - لكنى لما أختار أحدها دون الآخر (كأسلوب المناجاة أو المألوج مثلاً) ؟ ولماذا بحركة الزمر والحكاية الشعبية والأسطورة ومشاهدة النعاسة وصوره الأبيار والاحتضار ... إلخ .. لماذا بحركة مالى المراكدة ؟ لابد أن الأمر أكثر من الصنعة والحرفة - ولابد أن يكون المصدق مع النفس ومع النفس أخطر وأولى بالنظر - أعزوني إن لم أستطع أن أجد لك هذه العناصر - لكنى بعضى عند الكتابة ماسبق في حدثك عنه - الحضور والامتلاء - التضحج واستواء - وتسعى لقراءاتى البسيطة (وربما تسلك غيبة إلى ما كتبت ! ) - ونظرتي الكورية المقيمة بالشجى وعية الأمل - وربما ساعدت الفلسفة أيضاً - بطريقة غير مباشرة على ما يوصف بالعمق والنظرة الكلية - والقنطرة على تحليل الشاعر والواقع والأفكار - والتذكير على ما يسميه بعض فلاسفة الوجود بالمواقف الحدية - كالغدايب والإخفاق والفراق والموت - حشائى أن ألتصق بهذا أن قصصى المت - المحبة أو بعضها بملك هذه الخصائص - وأما أودت أن أقول إن روح الطفس ربما تسلك إلى بعضها وأعزتها جيتاً لحق به قليلاً فوق تفاصيل الواقع أو تعرض به في قلبه

٨ - لا أظن أن الأمر أمر اهتمام أو عدم اهتمام - فقصه للفنى أو المذهب الاجتماعي أو الفلسفى أو السياسى - لا يمكن أن يصنع فناً - قد يصنع مقالة أو عظة أو درساً أخلاقياً واجتماعياً متكرراً في قلوب قصة أو مسرحية أو قصيدة - ولكننا سنعزل عليها لفظة أو لفظة أو لفظة - فنمل تلك بعض فروع الفلسفة مثل (ادبج وكانديد) ونظر فيها كان يكتب باسم الواقعية الاشتراكية عندنا أو عند

وإسقاط الأسطوري أو الرمزي أو الماورائي في الحياة اليومية . أنظر في سابق حياتي ذاك من قصص القديمة يصور موقفين أو عظمى أو مسربين متوازيين ومتصادمين في آن واحد . وغالباً ما يكون أحد الموقفين أو الشخصيتين ذا بعد مفازيق للواقع . أسطوري أو كايومي (يونس في بطن الحوت . الحصان الأخضر يمتدح على شوارع الأسفلت . الثابوت . على سبيل المثال) . لكن الأمر هنا أيضاً لا يحسم القاعدة . فقد نجر الكلمة أو الصورة شخصياتها ومواقفها النفسية . وربما لغتها أيضاً . وقد يفعل الحدث أو الموقف أو الرمز نفس الشيء . ألم أقل إن كل قصة يجب أن تكون كاتباً متجديداً وجديداً ؟ أعتذر لأنني قلت « يجب » حيث لا وجوب . اللهم إلا للحضور الحي والنضج والامتلاء .

١٠ - ليس في يدي أن أعيى المكان أو الزمان أو أتركها بلا معنى . وإنما القصة - ككيان حي مستقل - تعين زمانها ومكانها بنفسها . وربما اختارت أن تكون بلا زمان ولا مكان ولا أسماء محددة . أكتفي بأن أقول إن الحكاية أو الحكمة . التي أحبها دحلاً في هذا البعد عن التجديد . وكذلك الخيل إلى استلزام الماضي والتاريخ . وربما كان للتعبيرية (التي شغلتني وقتاً طويلاً ووضعت فيها كتابي) أثر على بعض القصص التي لنجح للتجريد والباشرة والمصراع ! .

١١ - الإجابة عن هذا السؤال متضمنة في الإجابات السابقة . ثم إنها من شأن القراء . وكل ما ينبغي الآن أن تكون قصص القصة المحببة محببة عما سبقها . أياها . لتطوراً . بالمعنى الذي قصده ؟ وإلى الأسوأ يكون ثم إلى الأفضل ؟ هذا مالا أحكم عليه . كل ما أعتاه أن ترائي اللحظة . وأن تفرق بين الطائفتين .

١٢ - لم أنصرف عنها بل هي التي انصرفت عني . ففعلت وأجفتني مقولاً عنها بالطموح العلمي العظيم . أشاحت بوجهها زمناً طويلاً . أنا الآن أسترجمها لتسود . فهل تستجيب ؟ في السنوات الأخيرة شغلتني بكثباتي على نفسي وجملي وروحي

الأكثر للمزق المهار . كانت أعرفها بكاتبتي على صديق للمصر صلاح عبد الصبور . ولقصة تركت نفسها حتى في هذه البكاليات التي لا أعرف لها شكلاً محدداً . لم أكتب قصة بالمعنى المتعارف عليه منذ سنوات طويلة . ومع ذلك فإني ألقى بالموجة القادمة وأنظرها . ربما ترون حدود الحرم فجاءت على مشروع مجموعة قصص تحصر في باطن من أكثر من عشرة سنوات . أصغر من أن أبيع لك بطيء أكثر من هذا أو لا تعلم أن الناس يحبون الكتاب ؟ . أو لا تسمع صوت الطرقات على باب الوجدان ؟ !

١٣ - إذا كنت بطيئاً مثلاً لها بعض حيائي . فإني كوير الأمل في مستقبل القصر والوطن والإنسانية . من يأتي بعدنا يجب أن يكون غيراً منا . هذا شيء يعتصم بالتطور . وعدم إيماننا به يساوي الفكر بالتقدم وبقدرة الشعب على الإبداع . وقد ذكرت فيما سبق أنني أحرص - بقدر طاقتي - على متابعة أعمال الشباب وأساعد بالتعليم منهم . ونجح في التفكير للعمل إذا قلت إن الخيل الذي جاء بعدنا قد أحسن - خصوصاً في ميدان القصة القصيرة - إسهامات والمصحة ونقبة . لكن القصة القصيرة نفسها إغراء خطير . ولجأ واحدة أو أكثر لا يبيع لأحد أن يهر كالطاروس . هذا أعني أن يهربوا الأشكال الأخرى . فيخيل إلى أن إقناع القصة القصيرة أو الموقف فيها يتطرق بالضرورة على القدرة على إقناع الرواية . وهذه هي بداية أكبر . ولقد فوطد بالنفس . وبعض الشباب قد نجح بالفعل - لا بالقوة وحدها - في المجالين .

يكن أن أسماء محبة منهم قد انضمت إلى أسماء الجيل السابق في ما ترجم من قصص معربة وعربية إلى بعض اللغات الحية . لكن هذه الترجمة والانتشار في الصحف والمجلات وأجهزة الإعلام لا يقدم أدنى مير للفرور . إن الفرور هو بداية السقوط كما يقول المثل المعروف . بل هو السقوط نفسه . كما تشهد الحقيقة

١ - اخترت إطار القصة القصيرة لأنني وجدت فيه نفسي . ولد ذلك لغير يتعلق بحالي النفسية وتطلعي الدائب لأن أقول كلمتي فيها يجرى حول من أحتاج بكل ما فيها من صراعات . ومناجج ومواقف صارخة . ولقد ساعدني عمل الأدبي في الصحافة - مجلة الإذاعة ثم دور اليوسف - على نشر إنفاصي من القصص القصيرة حتى اكتملت إلى ما يقرب من ثلثي قصة قصيرة في سبع مجموعات نشرت في كتب جميعها

٢ - أهدف عند كتابة القصة القصيرة أن يحدث التزاول بين وبين القارئ لتأمل سوي . وتحكم سوي . ومخرج بالضرورة سوي . إن أمكن ! نعم أغفل القارئ وأنا أكتب . فالكاتب ليست للهواء وإنما هي وسيلة اتصال . وأعتقد أن قارئ هو نفسه الإنسان الذي يخالل معي في ذلالي وأنا أثناء الحرب العالمية الثانية والذي واكب خمس حروب في الشرق الأوسط والتغير الاجتماعي المستمر في مصر

٣ - أفكر في القصة القصيرة طويلاً قبل كتابتها . فإذا اكتملت في ذهني لا يستغرق في كتابتها أكثر من يوم واحد . وغالباً لا تواجهني صعوبات أثناء الكتابة لأن القصة التي تصور في البلاد أنصرف عنها إلى قصة غيرها

٤ - تمارس الطريقة لكتابة القصة القصيرة ساعدني فعلاً على استخلاص بعض العناصر الحرفية مثل التعديد بالسرد بلسان الشخصيات أو بملامح شخصية متكاملة أعرفها جيداً وأعرف كيف تعيش وكيف تفكر . وكيف تتكلم . وهذا بلعهم القصة وحيويتها وبسببها الحى . ولقد تعودت ألا أكتب لتسج الفكرة التي تشغلي وتنتظر البلاد على الورق

٥ - نعم . أهم بأن يكون لكل قصة مغزى بالنسبة للأوضاع الاجتماعية الحاضرة . ويحتم ذلك لا تكون قصة . وأعتقد أن القصة هي غاية ووسيلة في نفس الوقت والآن - الغاية والوسيلة - دور مهم من الأدوار التي تساهم في تغير أو تقويم الأوضاع الاجتماعية المعاصرة .

## عبد الفتاح رزق

١ - قرأت القصص القصيرة عند : مكسيم جوركي . و . أنطوان تشيخوف . و . دي موباسان . و . أو . هيري . و . بيري أحمد . و . سعد مكاوي . و . يوسف إدريس .

٢ - الاهتمام بالقصة القصيرة كان بداية الاهتمام بالأدب والفكر عموماً خاصة وأن تراسي هي . الفلسفة . والقصة القصيرة هي أفضل السبل - ربما في البداية - للتعبير عن الأفكار والمواقف . دون الإطالة والإغراق في التفاصيل ولقد بدأت تجاري الأولى في المجلات الجامعية . ثم راسلت الدكتور يوسف إدريس - كان مشرفاً على القصة القصيرة في دور اليوسف - ونشر لي أول قصة قصيرة بعنوان « قتال القطة » عام ١٩٥٦ وكنت بالسنه النهائية بالجامعة . وبعدها نشرت في مجلتي المجلات والحرائر تباعاً حتى أصدرت مجموعتي القصصية الأولى عام ١٩٦٠ بعنوان « باب ١٤ » . وبعدها انطلقت للعمل الأدبي بالصحافة منذ ذلك الوقت

٣ - قرأت دراسات عن فن . جوركي . و . تشيخوف . القصص . خاصة دراسات برميلوف . و مختارات من أحسن القصص القصيرة في العالم . وكتب أنشرب أصول كتابة القصة القصيرة من المتابعة والقراءة الدائمة للناذج الممتازة من القصة القصيرة وروايتها



هذا التطور أدى إلى أن يكتب القصة القصيرة للمعاصرة جذاً - البعيدة عن التفاصيل غير الضرورية والتي تقول شيئاً وتصر عليه

١٢ - لم انصرف عن القصة القصيرة رغم كتابي للرواية والمسرحية

١٣ - مستقبل القصة القصيرة هو مستقبل الكتابة الأدبية كلها في اعتقادي هكذا تقول طبيعة العصر وإيقاعه السريع وهكذا يعم الصراع مع وسائل الإعلام التي تجذب انتباه الناس وخاصة التلفزيون إلى مستقبل يتطلب وجود القصة القصيرة واستمرارها . ودعونا الصراع الشخصي مع كل وسائل الإعلام . وعندئذ إن الاتصال سيكون للقصة القصيرة - حداً كما كان الأمر في البدايات في بعض قصص تشكوف

٩ - مدخل إلى القصة القصيرة هو اكتشافها في ونفى بكل أبعادها الزمنية والمكانية والإنسانية . ولذلك فليس هناك اهتمام أكثر بالحدث أو بالشخصية كل على حدة . الاهتمام يكون بينها معاً وبغض القوة والاتصال

١٠ - التزام المكان والحدث - أو للأحداث - يفرضه المفكرة الأساسية للقصة القصيرة لابد يتحدد في بعض القصص ولما لم يتحدد في معظمها - طبيعة الموضوع ومناقشته هي الحكم الأخير

١١ - اعتقد أنني من خلال سبع مجموعات قصصية - ومجموعة ثامنة تحت الطبع أجرب مراحل تطور شاعرية - وهكذا يقول السادة النقاد - وأرى أن نتيجة

## عيد الله الطوشي

١ - أول من سجل هذا القرن من القصة هو الكاتب الفرنسي - جي دي موبسان . بقصصه المترجمة آنذاك في مجلة «الصور» - وجدته في المجلد «والخيال المصحح» والروح الإنسانية العالمية رغم أنه يحكي عن شخصيات فرنسية لقد أوحى لي البساطة التي يكتب بها . بأنه من الممكن للإنسان أن يكتب مثل هذا الذي يكتبه ! ذلك هو مقياس عظيمة الفنان . كل عظمة التي لم يكتفِ بسط الرسالة للناس حتى لم يمس كل واحد منهم من الممكن أن يكون فناناً . ولينا أيضاً !

لرأت أيضاً لألفونس دوديه .. وأناول فرانس .. إنها المدرسة الفرنسية بشكل عام (وربما الرومانسية بنوع خاص) هي التي جذبتني إلى هذا اللون الساحر من التعبير

أما من القصاصين المصريين فكان أهمهم محمود كامل الهامي .. ومحمد يسرى أحمد .. (والصديق أيضاً) : إبراهيم الورداني

٢ - الأساس بالرغبة في الخلق .. أو قل هي الحرية حسب الخلق المراتبة عندي عاماً لحرية حب البقاء .. وربما لذلك حبها يوسع الإغراء في تلك الفترة الأولى من القصة . بأن المرء قادر على إقامة مثل هذا التكوين . أو المهار التي الصغير والكامل في نفس الوقت !

أما عن تجاربي الأولى في القصة ، فقد كانت تلك الفترة أو «الكود» التي رأيتي قادراً من خلالها على أن أقدر إلى العالم وأصبح . لأنني أنا الآخر في تجربة في هذه الحياة نسميها أن نقال !

٣ - لا . وحتى اليوم ما زلت أعرف عن ذلك . إنني بطبي أنتم من روح التقليد والحري عطف السائد والمألوف . وهناك خلق لا يبحث عن القاعدة الجاهزة التي يسير عليها . بل هو الذي يخلق القاعدة ويبدعها بتجربته وعفائه

٤ - أعتقد أنها حالة نفسية بشكل أساسي . بحركتها موضوع أو موقف أو رؤية حادة . أجد نفسي فيها شيئاً بأن حامل في الأيام الأخيرة من الشهر التاسع ولابد أن تله !

لماذا لم تكن حالة يختلط فيها الترويح بالمشقة ولكن عندي بشكل عام ، هو رؤية خاصة جداً لظاهرة من ظواهر الوجود الإنساني . بجبل لي أنني الذي اكتشفها !

وأود أن أشرت على إخواني القاري هذه الملاحظة . أما عن الشر وعناصر الإعاقة والعداء والتفكير وقفن ، فإنني أؤمن بقدرة عظيمة قال بها «برنولد برنيت» أيام ظهر أنمازيه : هناك ستة طرق لقول الحقيقة ! .. أي أن الكاتب يجب أن يكشف الطريقة التي يقول بها ما يريد رغم وجود الرقابة .. إن الكتابة أحياناً تكون حراً ، ومروعة وتكرراً بالألفاظ وبالرموز ، كي نبقى متصلاً بقرائك .. وليس المروء السريع يدعوى هون أجهزة الرقابة !

٥ - قيمة إنسانية أو كويبة جديدة أطمح أن يشاركني القارئ في معرفتها ودنيا . إن عظمة المفكرة ولونها تكن في لابلينا أن يبتدأ أكثر عدد من الناس . حينئذ تظل من مرحلة المفكرة المبردة . إلى مرحلة التجسيد بالفعل والسكون والعمل !

ولقد كان حلمي ، ولا يزال ، أن يكون أول لمرال هم يغزل وأهل البساط في كبريتي . يشاركوني النظرة والموقف تجاه أعظم القضايا التي تشغل العالم وتحركه ! وهذا بالذات ما يدعوني . في كل قصة أو مقالة أو مسرحية أو رواية أكتبها - مع «معركة البساطة» .. فربما بإحلال بعض للمنى وسطورة الموضوع !

٦ - بعض القصص أكتبها في جلسة واحدة وكأنها حلم بلغة مفسر خاطف والبعض أعمل فيه الشهور وأحياناً الأعوام . ذلك يعتمد على مدى اكتشاف الصياغة والتضيق للمعنى والموضوع وللشخصيات التي أكتبها

وبالقطع هناك بعض الظروف التي تحول دون لشري لبعض القصص ، بل دون كتابتها أصلاً . إنها اعتبارات اجتماعية أحياناً ، وشخصية أحياناً أخرى . فحة إصلاحات نحن على الكاتب ألا يكون - باسم الحقيقة والفن - سبباً في جرح وإيلام آخرين لا يملكون نفس قدرته على التكلف وهل للواجهة !

٧ - بشكل أساسي تحديد القطة ، والتصويب ، أو كما يقولون (الولوب) من أول لحظة إلى قلب الموضوع ، ثم بعد ذلك الخوض العميق خلف الجذور مع الاهتمام بالصورة التي تخطف من قفل الذهنيات

لكني بشكل عام ، لا يستعمل كثيراً أن أدرج في قائمة الكتاب «الصابغة» . إن الطباقية هي روح الفن العظيم !

٨ - في مرحلة كان الوضع الاجتماعي هو كل ما يهمي .. الآن أصبح هو الوضع الكوني وموقع الإنسان ودوره فيه ! إنه لإحساس تراجمي .. بيل لكنه مؤلم أن نلتزم من يقين ، أنك زائر هذا العالم وسوف ترحل بالحلم عنه ، وتكف قناعتك وعينك عن التجوال في الطريق ! إنني أسأرب المعنى العميق الذي يحاصر حياة الفرد بالموت . والمشكلة الخفية التي تواجهني - منذ سنوات - هي حياتي وكتابتي .. أن أمارس الوجود بفرح ، وبكل طاقاتي ، رغم أني أعلم أني - على وجه اليقين - سأموت وأنتقل من هذا العالم !

٩ - غالباً يحدث .. ذلك لأن قيمة الشخصية تتحدد بتوعية وسعي الأحداث التي ترتبط بها أو تحفظها . أو تعرض لها



١٠ - لابعى تحديد الزمان والمكان إلا بقدر إهداء الصدق والواقعية على أحداث القصة

١١ - أعتقد ذلك من ناحية «التكثيف» ومن ناحية «الموضوع» أيضا وربما بمحورتي التي تستند قريبا عن «دار الحلال» باسم «الأمل والحرق» وهي حصاد كتابي للقصة القصيرة في السنوات الخمس الأخيرة - بين ذلك إني أقرب فيها من «تكثيف الشئ» مع التركيز على عناصر الصراع الدرامي الذي تكشف عنه حداثته الحادة

١٢ - حدث هذا أول مرة مع كتابي عن رحلتي الطويلة في سمرقند - ولقد أعادني كثيرا كتابي للقصة القصيرة وأنا أكعب هذه الرحلة - لقد وجدتني أكعب كل فصل فيها على شكل قصة قصيرة

وحدث مرة أخرى عندما غزاني عشق المسرح - لقد سبب لي هذا العشق نوعاً من اليأس العظيم لفترة طويلة كانت كل فكرة تأتيني خلالها أحترار - هل أكتب قصة ثم مسرحاً ؟ ذلك لأنه لا يوجد فن درامي أقرب إلى المسرح من القصة القصيرة بحكم قيام اللونين على التوحيد والتكثيف - فكانا و زمانا وشخصيات وأحداثا

وعموماً - فإن القصة القصيرة هي حتى الآن .. وأحب من كل شيء أن تكون الحب الأخير !

١٣ - القصة القصيرة في حالة خلود الحكمة والسرعة والمعلقة في عالم يتراكم فوقه الزحف .. والمتوازية .. والفصيح !



١ - قد لا أستطيع تذكر من هو بالضبط أول كتابي قصة قرأتها بحسن حياء - وإن كنت أذكر أن علاقتي بالقصة - الحكاية - هي ليس خلافاً آلاف الناس الذين بدأت بهم في «البلد» - أي أنك سمع مئات القصص الخرافية من الصغار المهبطون بك - رجالاً ونساء - بعضهم محترف - وبعضهم هاو - كما أن بعض هذه الحكايات يمكنك أن تدرجه فيها بقول عنه الأكاديميون على أنهم الفسكوز - وبعضه من ذلك الذي يختلفه رجال ونساء ذوو خيال عصب بورخية في تجاوز الواقع المر الذي يعيشونه

إنه لابد من ذكر ذلك بل أن الخطوة التالية - بالنسبة لي - تربت على ذلك لأنني أذكر جيداً أن أول عمل مكتوب قراته - وبمكنت أن أسميه قصة بشكل أو آخر - كان مجموعة الملام الصغراء التي تحكي قصة «عذراء بن شداد» - ثم لأنها الف ليلة - وبعدها كانت مرحلة من الروايات العالمية المترجمة التي أحدثت انبعاثاً بالمشترات - ولا أذكر الآن الزمن الذي قرأت فيه «جورجي زيدان» حتى ملته - لكنني أستطيع أن أقول إني قرأت في نفس الوقت «سارة» ولم تعجبني - ورأيت في أعمال المازني القصصية صديقاً جدياً أكثر مما جديتي روايات طه حسين - وعندما قرأت هي يجب محفوظ لأول مرة مقالاً في إحدى المصاحف أحدثت اسأل عن كتبه - وكانت صدمتي مرعبة عندما وجدت أن أي «رواية عالمية» قرأتها تسمح عبرة تفوق ما تمتع به «راشديس» لكنني عرفت بعد ذلك أنها من قصصه الأولى المهمة - ولم أشعر باحترام الرجل إلا بعد أن قرأت الثلاثية - التي ظلت أقرأها بشكل دوري لسنوات تالية - وكان اكتشاف قصص يوسف إدريس بلبلية جديدة - صاحبها مرحلة قرائني للكتاب الروس الكلاسيكيين العظيم - لشيكوف - ديستوفسكي - تولستوي - إيرمانوف - ثم بدأت رحلة ترقى على كتاب الرواية الكبار - أما بعد ذلك فكان لفتايل براند التيلر المصري المهدد إدوار الخراط - ثم وجدتني أقرب كثيراً إلى أعمال المدين سيقوي والمدير أطلق عليهم النقاد «كتاب السبوات» - لقد وجدت في أعمال بعضهم عافج عظيمة لم يكتب مثله من قبل

٢ - لم تكن بداياتي الأولى في القصة القصيرة - ولكن أول عمل لي كان رواية طويلة للغاية سجلت فيها حكاية عاشق غائب حاول الانتحار من أجل حبيته التي

لم ينها - وهي حكاية واقعية املاني بطلها مخطوطها العريضة ودفع لي أجراً - إلا أنني مررت بعد ذلك - لأنني وجدتها رومانسية أكثر مما يجب - ولا سمح حدثا سواء - فكنت رواية أخرى لم أستطع إتمامها - وفي تلك الفترة وجدت من يقول - غير محال لا أذكر الآن من كاتبه ولا أين قرأته - إن من الكتاب ابتدى أن يبدأ بالقصة القصيرة - ظننت إن هذا الاقتراح يبدو ملائماً لي - فكنت عدداً من القصص عرضها على أصدقائي - لكنني مررت بتجربة حالية مريرة دفعتني إلى الاعتقاد بأن القراءة المرحلة هي العلاج الوحيد الحالي التي كانت مزربة - فحدثت إليهم الكتب حتى ملها - وبدأت الكتابة من جديد - لأنني أحسست أنني أريد أن أقول شيئاً - حتى ألتفت أن بعض هذه القصص لم يعد يخصني وأن على أن أنشره - فوجهت إلى «فاروق منيب» الذي كان يعمل بصحيفة المساء - ووضعت بين يديه قصتي القصيرة الأولى - وخرجت بها مسنودة بعد يومين - ومعها لتقديم (على الرغم من أنه لم يكن يعرفني) آثار في الحراسة - ولزمت أن أعثرها المهمة الأساسية لحياي

٣ - لقد تعلمت من طوال عدد من المبدعين العظام الذين يعرفون عالمياً راية «وعي الفنان» أن على الفنان أن ينسى قراءاته بطريقة واحدة ذات شعبي أن يعتبر القراءة المسيرة جزءاً أساسياً منكلاً لحياته التي يحرصها بكل إخلاص في الحياة - وأن يعمل بشكل مستمر - وأن يستفيد من أخطائه عن طريق تكرار المحاولة بشكل مختلف - وفي الطريق تعلمت أمام عدد من الكتب التي أرحت لقص القصة - أو تعرضت لدراسة بالوصف والتحليل - أو حاولت التنظير لهذا الفن - لكنني في الحقيقة لم أعلم من هذه الكتب بنفس القدر الذي تعلمته من العرص نفسها - ومن تلك الأقوال التي ذكرها المبدعون أنفسهم - لقد تعلمت من أقوال المعلمين العظام وعلى رأسهم «يسحواي» - «هوكير» - «تشيكوف» - «فروبي» - «وولف» - «جيمس جويس» - (وأضيف الرسام بيكاسو الذي تعلمت من أقواله عن الفن الكثير) أقول - تعلمت من هؤلاء أكثر بكثير مما تعلمته من كتابات الدارسين والنقاد الذين قرأتهم

٤ - أحياناً يكون الدافع لكتابة قصة من القصص حالة فرح شديد وأحياناً يكون حالة من الحزن الشديد - وأحياناً يكون الدافع حالة حب من نوع ما - وأحياناً لا يكون هناك سبب على الإطلاق - لقد كتبت اثنين من أفضل قصصي (هكذا أنا أنصوري) - مرة - أثناء جلوس على مائدة الطعام بعد الغداء اهراب «قرف» - شديد من أحد المنكلمين فتركته ودخلت غرفتي فوجدت أوراقاً على المكتب فجلست وكتبت قصة وقلت - ولم يشرق الأمر أكثر من بضع دقائق مرة أخرى - كنت مرهقا للغاية بعد يوم من العمل الشاق وجلست على الفراش وأنا أتأهب للنوم فإذا برفضة تدفني للإسبال بالقلم وكتبت قصة قصيرة على أطراف الأهرام - قد سبت - لقد كتبت أحب قصة إلى نفسي - حتى الآن - لأنني كتبت على قدة وقلت لها إني كتبت عنها قصة - فقصت أن تقرأها - وعصب أن تكشف الكتابة فقصت إلى بيبي وكتبت القصة عن نفس هذا «الموضوع» - بل لقد اكتشفت منذ وقت مبكر أن التفكير في الكتابة شيء - والعمل على بشر ما

اكتبه شيء آخر - وأن الرابطة بين الأمرين يمكن أن يفسر الكاتب - خاصة في بلد كمصر (وأعتقد في غالبية بلدان ما يسمى بالعالم الثالث) لذا فإن النشر لا يشغلي أثناء الكتابة - إنني لا أفكر في شيء آخر سوى أن أكتب أحوال ما أستطيع - لأن هذا هو عملي الأول

١٠-٥ - لا اعتقد أنني أريد أن - لوصل - لقلبي شيئاً واحداً - فقلبي الذي يريد أن يفهم الموضوع فقط لي يستطيع ذلك مما حاول - لأنه لي عدد موضوعات - هكذا يصل إليه - لأنه اعتقدت يريد أن يفهم على عناصر أسببه وجوهرية في العمل - هي اللغة والتكليف والإيقاع - كما هي للمعنى والإطار - أي كل المفردات السهلة المتوجة والمتلاحمة مع وفي ما يمكن لسميه نمازاً بالموضوع

ليس هناك موضوع محدد في الفن - كما أنه ليس هناك شكل محدد

لأعمل الشيء كالميكانيكي وحسب - إذا جاز التشبيه - هو مجموعة من العناصر التي يسبب كل منها أفعالاً فلاحراً - قد يستطيع المدارس أن يتناولوا واحداً منها بالدراسة - وقد يجيد ذلك - لكنه في النهاية مضطر إلى الاعتراف بأنه يقوم بعملية جارية قد تبدل الفارئ النهاية - لكنها تبدأ أن تعطينه نفس التأثير الذي يعطيه له العمل الذي نفسه إذا احسن قراءته

سبباً للفتح إنني لا أعمل أي شيء أو شخص أثناء العمل وإلا فإنني سأستحضر محبوبات عجيبة هي في الغالب أشباح منقطع على وحدتي (أهم الأشياء التي أعمل على توفيقها كشيء أعمل) وبالتالي فإنني سأصرف عن الكتابة إلى التفكير في ألباح القراء - الذين لي يكون لهم وجود أصلاً - لأنني لن أكتب أصلاً - لكني بالناكيد - وكأني كاتب - أحلم عندما أفكر في وضعي ككاتب - ولأنني أجد هذا صعباً - فإنني أعود لأحلم بشكل أكثر واقعية - لأنني أقرأ الذين يستطيعون التوصل معهم - أسم وأسمى أن يقرأني كل الناس - ولأنني أجد هذا صعباً - فإنني أعود لأحلم بشكل أكثر واقعية - لأنني أقرأ الذين يستطيعون القراءة - خاصة هنا في مصر والبلدان العربية - ولأنني أعرف أن الذين يستطيعون القراءة في مجتمع مختلف مضطرب بأشكال التحلل المختلفة - فإنهم يتعامل مرة أخرى - وأطلب شيئاً (وجدت أنني أنا) هو أن يقرأني أولئك الذين لم يقرأهم أسباب الخروج من دائرة التضييق - لكنني سأكون أكثر كذاباً في هذا العالم لو أنني قلت إنني لا أحلم أن يتغير العالم - وبمجيء الضلال - لأحلم مرة أخرى بالحلم الذي ذكرته في البداية

١٠-٦ - الأمر يختلف من قصة إلى أخرى كما ذكرت عرضاً - لكنني لا أعتبر بداية القصة هي انبثاق من المسودة الأولى لها - إنني أعود إلى قرائتها من جديد - بعد يوم أو أكثر في الغالب - يروح متحضرة لاكتشاف جوانب الضعف (وحيثما يكون هذا الضعف في حقل أحسن في الإيقاع - أو في بعض الكلمات التي أرى أن هناك ما هو أفضل منها - أو في بعض الكلمات التي أجدتها زائدة ولا لزوم لها) وبعد هذه العملية - التي قد أقوم بها عدة مرات - أو مرة واحدة لا أغير فيها سوى كلمة أو فاصلة - وإذا ما وصفت هي - المستوى العام للقصة - فإنني أبداً أذكر في نشرها - أو عرضها على عدد من الأصدقاء - الذين شاهدت الظروف أن يكون بينهم عدد من أفضل الكتاب - لاستطلاع رأيهم - وغالباً ينتهي الأمر بإصراري على رأيي في القصة - وعندئذ فقط أغير شيء قد انبثقت من كتابتها

بسمالك بعض القصص لحسن أثناء كتابتها أنك تعاني صعوبات فظيمة - قد لا تتبين مصافرها المباشرة لحظة شعورك بها - لكن هناك مراحاً من الصعوبات التي قد تدفعك بعد عدة محاولات إلى التوقف - هي تلك التي تنشأ من اعتبارك لنقطة بداية خاطئة - أو زاوية نظر خاطئة - أو لأشياء جسيمة أو نفسية - وأعتقد أنه كلما ازدادت صعوبة الاستمرار في العمل - كلما قلت قيمته - ومن الأفضل التحل عنه حتى يحين لحظة أخرى نحس فيها هذه الصعوبات - والمهم المأمور بالنسبة لي في كل الحالات التي كتبت فيها قصص القصيرة التي أعتبرها ناجحة - هو أنني أحسن أن ألقط البداية ملائمة للمعنى قديماً إلى النهاية - وعندئذ تصح الصعوبة أمراً استثنائياً يمكن التغلب عليه ببعض التقيح - ومحاولة النظر في الصفحة الأولى للقصة

٧ - اعتقد أن نهضة الحرفية لم يفلح حياً مادام حارس الكاتب نفسه لم يفلح - أما عناصر هذه الحرفية فهي أمور متداخلة متشابكة تستطيع تسمية بعضها - لكن بعضها الآخر لا أجوز على القول بإمكانية التعبير عنه - وإلا فإنني سأكون مشغولاً كثيراً - إن اكتساب الحرفية العالية - أمر يحصل عليه الكاتب بظاهر دون إقراح من أحد - أو حتى دون معرفة من أحد - لأنها مرتبطة بصدق الكاتب - وحماسه بدورته - ووجه عمله - وبقية من أن شيئاً لا يستطيع أن يوفقه عن الاستمرار في محاولته - وهناك عدد من الكتاب العظيم لم يستطيعوا التعبير عن مهاراتهم وكيفية اكتسابهم لها - ومع هذا يظنون كتاباً عظيماً - والبعض الآخر استطاع أن يصوغوا لنا خرافاتهم في مقولات استخلصوها من تجاربهم - وبعض هؤلاء يفرق بين ما كتبه عن خرافاتهم الفنية لمعظم القبة نفسها - لأنهم كانوا يوهلون هذا العمل أكثر من غيره

لكني أعتقد بأن هناك عدة أمور - هي أشبه بالقوانين العامة بتجربة الفنية بحكم الحرفية الفنية - بالنسبة لكاتب القصة - منها - على سبيل المثال

- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على ما اسمه بالحس الواعي بأدواته - وأن يعمل على فهمها بالفضل الدائم - الذي هو وحده الكفيل بتسمية رؤياه بتمام - ولعناصر العمل الفني

- إن القدرة على القياس لحظة البداية الصحيحة ليقود إلى نوع من دعم العنصر بشكل محكوم بإحساس جوي - وسعة في التفكير - والقدرة على التأثير والتواصل

إن هذا هو أهم قانون يؤمن به وأعمل على أن أكون في يافته دائماً لاقتناصه وهو يقودني إلى الإيمان بأن فقدانها يهبط العمل بمجرى الإيقاع - ويجز في اللغة - وعطش في آخر العام - وفيها يريد الكاتب أن يقول - مع إجماع بال شيئاً من هذه العناصر لا يمكن فصله عن الآخر - حتى يكتمل البناء - الذي هو في النهاية - إذا خلق بشكل متين صلب - فليس يحتاج العصر الفني وفنائه مبنية بإحكام - هي قصة جيدة - وإلا فإنها عمل ردي

- إن كل عمل فني يطرح على المستوى الحرفي مشكلة فنية جديدة - في نفس الوقت الذي يحل فيه مشكلة أخرى

- إن في القصة - بالذات - هو فن الحركة - الحركة بمعناها الجدي والتركيب والقصص الزمنية فقط هي التي تبرز الحركة بين ميكانيكية ومكتوبة من الحملة الأولى

- إن على الكاتب أن يمتلك القدرة على التي (عندما القدرة على أن ما هو واقع - مضطرب بالإيقاع - خارج عن الموضوع - فو تأثير غير ملائم للتأثير الذي تعرضه الرؤية) والبحث عن الكلمة الملائمة للإيقاع - والقدرة على التعبير عن الآخرين (دون أن يكون هو هم - بل هم هو) باستيعاب الصورة العامة وحرارة المبدعين الآخرين - والتسم من الاعطاء - وعدم التحلل من الروح النفسية القائمة على أساس أن الميكانيكي يمكن - أي كمال العمل الفني بالصنع الذي هو كمال البناء

- إن على إذا كنت أبحث على لسان شخصية ذات مواصفات معينة - أن اصنع نفسي في ظروفها - والتعامل معها باعتبارها هي التي تقوم بالعمل - أي هي التي تتحرك - وهي التي تتكلم

- إن التجريب الدائم واجب بعرضه للكاتب الحداد على نفسه - وهو الذي يقوده إلى اكتشاف أشكال جديدة - تدفعه إلى تطوير أدواته ورؤيته

- إن العمل على التعامل مع المجتمع يقود بالضرورة إلى امتلاك الوعي المتعدد واكتساب الخبرات الضرورية التي هي رداء الكاتب - في نفس الوقت الذي يحبه السوط - ذلك النوع - في الاستدال - ويعني إحساسه الحرفي ويعني فيه القدرة على التعبير بين ما هو عاطفي وما هو صحيح - بين ما هو ضروري وما هو مرفوض

٨ - اعتقد أن مسألة «الغزى» في حد ذاتها مسألة جزئية إذا نظرنا للعمل الفني ككل . ومواء أراد الكاتب أن لم يرد . فإن عمله في النهاية لابد أن يصب في إطار حركة التقدم . أو الحركة الشعبية . بشكل واضح أو غير واضح . إلى التحلف

وقد أثبت التجارب - الفاشلة والناجحة - أن النظرة إلى الفن باعتبارها «مغزى» هرد . تلك التي كانت تحجره والمخطئ المبررة شيئا واحداً . قد اندثرت إلى غير رجعة

إن مهمة الكاتب التقدم أن يكتب أعمالاً جيدة . كاملة العناصر لتصب في إطار حركة التقدم . دون أن يجعل من كونه فناناً . وليس حكماً على جعبته بالمواضع والتضام . حتى ولو كان الموضوع الذي يهتم به قضية اجتماعية مباشرة

فليس هناك موضوع لا يمكن تناوله بأفوات الفن

وأعتقد أن جميع المهمل تنطلق من هذا الفهم

٩ - لا أعرف كيف سيكون مدخل إلى القصة التالية التي دعا كتبها بعد ساعة . وربما بعد أسابيع . وأحياناً . أجد «الحدث» الذي أكتب عنه هو الذي يسيطر على أحاسيس أكثر من أي شيء آخر . لكنني أرى «الحدث» بطريقة خاصة . وأهميته هي بالنسبة لهذا العمل بالذات . وليس بالنسبة لأي شيء آخر خارج العمل . وأحياناً يبدو الشخصية التي أكتب عنها هي البؤرة التي يجذب إليها . الأمر يختلف من عمل إلى آخر

١٠ - لأن فهمي للحدث قد يتضمن أيضاً حدوداً قبل وجود العمل الفني أو حدوده أثناء خلق العمل الفني . فإن «الزمان والمكان» بالنسبة لي قد يحدد أيضاً الوجود الفعلي . أو ضمن إطار حركة الحدث . أولاً كتاباً اجتماعياً الذي تبرز به روح الشخصية . لها وإن لم يكن مطلقاً . إلا أنها عنصران ليس لها معنى خارج إطار النظرة الشاملة . النظرة الشاملة التي تحتوي الزمان والمكان والشخصية من هنا - فإننا إذا افترضنا أن القصة تدور على الشاطئ . فلا بد أن يكون هناك شاطئ . لكن قد تكون هناك أيضاً حكاية بسيطة يحكيها الفنان للبيئة من ألامه

التي عاناها داخل وزارة السجون - هري كما يرى هو - وكما ترى هي أيضاً من خلال كلامه . «البرش» الملقى في الركن القضي . والمساحة الضيقة الخائفة . والسقف القبيح المهيئ بكوة صغيرة . وكتابات الذين صعدوا من قبله على الجدران - يرى كل ذلك وربما يعود للشاطئ وربما لا يعود . لكن يظل الشاطئ الرطب في بداية القصة . والوزارة القبيحة في نهايتها . والأمر يتوقف على براعة الكاتب . ونجاحه في ألا يؤثر وجود المكاتب على بناء القصة . بحيث نحس متكاملًا وحياً . ولا يمكن للناس بقطعة حبر منه

١١ - لا أعتقد أن عمري يسمح لي بأن أقول إن ما أخرته حتى الآن . يمثل مراحل تطور متعاقبة ولكنني أعتقد أنني أكتب الآن بشكل أفضل من السابق (أي من نحو خمسة عشر عاماً مضت منذ كتبت قصتي الأولى . ) وأعمل على أن أكتب أفضل مما كتبت حتى الآن . . . . . إذا لم تكن الاعوام تسمح لي بوصف الراجل . فكيف أجري على التجديف . أهي كتباً أجري على ذكر «النتيجة» ؟

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة إلا أثناء عمل لي دوليين . تلك التي انتهت منها ونشرت . والأخرى التي أكتبها . لأنني عندما بدأت العمل في كل منها صرفت ذهني عن عمل أي شيء آخر . أقول . أثناء عمل . لأنني كتبت الرواية الأولى مرتين . فولفت بيها فترة . كتبت التامها عدة قصص . ثم عدت إلى الرواية مرة أخرى . وعدت فكتبت قصصاً قصيرة أخرى .

١٣ - عندما سألت مندوب مجلة «الكورموريلان» أريست هيمسجوي أن يكتب مقالاً عن مستقبل الأدب قال إنه لا يعرف عن مستقبل الأدب أبداً ما سيقوم بكتابته في اليوم التالي . بل إن الكثيرين لا يستطيعون التنبؤ به أبداً ولم يكتب هذا المقال أبداً . واسمها عن كتابة قصة قصيرة

فهل من المسموح لي أن أعتبر هذه «العبرة» لتكون إجابتي عن السؤال الأخير ؟

وقبل بداية محاولتي الكتابة . وفي أثناء المحاولات الأولى . تعرفت عن هذا الطريق قصاصين وروائيين عالميين من الكتلة حيث أصبح صهرهم صعباً . ولكن أذكر منهم على سبيل المثال : تشيكوف وجورجول وجورجكي وديستوفسكي وفورجيبف وتولستوي وموبسان وكامو وسارتر وهيجو وبوزاك وميسون دي بوفلو . وشارلوت برونتي وويلز ووالتر سكوت وتوركويداد فويل وديكتر وهكسل ولزويل وسويت وأوهري وسيلس كران وهيمسجوي وشابلوك وكوراد وهري جيمس . وكذلك لورانس ودجاس وبزالك وكالكا وجوت . . . وغيرهم

وقد أدت طقس الحركة الشعبية إلى تحول في زمن مبكر جداً الكتاب القصاصيين والروائيين العرب الذين ظهرت محاولاتهم في هذه المسلمات القصصية المطبوعة . إلى جوار الحوادث اليومية والحوادث الأسبوعية التي زاد اهتمامها بها القارئ ريادة كبيرة في الأربعينات والخمسينيات ومنهم : إبراهيم رمزي ومحمود كامل وفريد أبو حديد وسعيد الغريان والمازي وبجي حتى وجيب محفوظ ونوفيق الحكيم وطه حسين ومحمد تيمور ومحمود تيمور والمريضي وعيسى عبيد وظاهر لا شين وإبراهيم نصراني وسعيد عبيد والخليج وحنا مينه وسهيل إدريس ورشدي صالح وجوان حشور وسهير الظواوي وعالشة عبد الرحمن وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف حبيب وعبد الرحمن الشراوي . وعبد الرحمن الحليمي ومحمود الميموي . وقد يبدو أن بعض هؤلاء تجمعهم معي المعاصرة . ولكنهم لا شك سبقوا في الكتابة والنشر . وكانت لهم أعمالهم المطروحة قبل أن تصدر لي أول مجموعة قصصية . وأود أن أذكر أنني ذكرت الأسماء على سبيل المثال لا الحصر

٢ - كان قصصهم هو عصر القصة القصيرة والرواية . ولكن الاهتمام بالقصة كان أكبر وأعم . فكان قصصنا إليها شيئاً طليحاً

## فاروق خورشيد

١ - قد يبدو عدد الكتاب الذين قرأتهم معيوا للخدمة . ولكن علينا أن نتذكر حبيب حركة الترجمة وراثتها . ثم اتساع الاهتمام بالقصة وإقبال الكتاب على ارتداد الكتابة فيها منذ مطلع القرن وحتى منتصفه . وقد كان لهذا الرواية . والمترجمات للزيات والمخطوطي . ومسلمات مسامرات شهرة في روايات الحبيب والفراد والقصة (وكلاهما مسلمات مطبوعة ومنظمة) أثرها في هذه القراءات وكثرتها . وقد بدأ الأمر بالنسبة لي اهتماماً على الترجمة . ثم محاولة تعلم الإنجليزية عن طريق الشعب بالأعمال القصصية والرواية المختصرة ثم الكاملة . ثم عن طريق الاتصال بالطبقات الريفية من الأعمال الفنية للترجمة إلى الإنجليزية . أو المكتوبة بها أصلاً . وبالطبع العناية الفنية ظهرت مكبات في القاهرة تبع هذه المطبوعات التي كانت في الأصل محضه لغوات الخلفاء . ثم تركت مع محفلات الجيش الإنجليزي المحلل لتابع وجمعية جداً في هذه المكتبات

وقد بدأت بحارنى الأثرى تعيش بين عالمى الشعر والقصة . ولكن كان من الواضح أنى اعتقد منكة الورود غاما وشيئا غريبا حلت كتابة القصة عندى محل الشعر الذى لا املك أجهته . وربما أثر هذا فى مهنتى فى القصة وروايتى لها ، ودارال يؤثر حتى اليوم

٣ - بالطبع قرأت دراسات عديدة . ولكن هذه القراءات جاءت متأخرة عن مرحلة البداية فى الدخول إلى فن القصة . ولعل السبب فى ذلك هو أن اهتمامى بالنقد الأدبى لم يكن من أجل الاستعانة به فى الكتابة . وعندى أن النموذج هو الأصل فى التأثير فى الكاتب ، وليس من كاتب يكتب بعد أن يدرس القواعد إلا فيما ندر . ومع ذلك فدراسة القواعد شيء مهم فى مراحل متأخرة . أى بعد البدء الفعلى فى تحديد المسار الذى للدألى للكاتب . وإلا توارت الموهبة لتصبح مكابا للحرفة . وهذا أمر وورد بالنسبة لكاتب قصة الحركة والقصة البوليسية . أو القصة محكمة البناء . ولكن معظم هذه الأحوال يصبح انتسابها إلى الفن محال لسؤال وشئت عند المدارس والنقاد

٤ - هناك قاعدة مهمة فى هذا الصدد لابد من أن يتبعه إليها النقاد . وهى أن الشكل يلغى نفسه بنفسه . وسواء كان السبب هو حالة المبدع النفسية أو طبيعة الموضوع فإن التجربة الفنية تم متكاملة . وتكاد الإضافة الواضحة هنا تكون غالبة ولا دور لها إلى حد كبير . أما مسألة إمكانية النشر فأننا نؤكد هنا لمن يكون طبعا يحتاج ( السوق ) . أما أصحاب الفن فليس هذا الافتراض وإلها عندهم أصلا

٥ - القصة عندى وسيلة للتعبير عن تجربة فنية جادة تريد أن تخرج من كنفها إلى المرمى . فالقصة توصل نفسى وما تعبه من صراعات . وما يدور فيها من جيل بينها وبين ذاتها . أو بينها وبين الحياة والى الناس . إلى الخلق الجاد للفهم من خلال هذا الشكل الفنى

لم أفهم معنى أن يمثل الفنان لفرقة وهو يكتب . هذا السؤال كما لنا كغيره يدخل فى إطار أصحاب الحرفة لا أصحاب الفن . فليس الهدف هو إرضاء القارىء أو جذب اهتمامه . بل هو ما هو طرح لتجربة فنية جديدة عليه . والقارىء هنا شيء موجود أو قد يوجد . أو كان موجودا وغير . أما قارلى أنا فهو نفسى بالدرجة الأولى فأننا معاصرو معاشى للحياة ومنفعلى بها . وفكر وعنائى عن العمل الفنى . محدى صدقه فى التعبير عنى . وعن غيرى ممن يعيشون نفس التجربة الحياتية . ويعانون نفس خطوط العصر واحزانه . فكل من صادف كتابا فانهمل بها وعائشه هو قارلى . وقد يسمى إلى هو حامدا . وقد يلقى بالصدفة . وقد يراى ولا يعيش إلا بعد حين . ولكنى لا أعرف له طبقة أو لونا أو لغة أو هوية أو هذات محددة . والسؤال بشكله هذا هو أقرب إلى عملية الإحصاء التوسيل منه إلى عملية البحث النقدي

٦ - ليس للزمن أهمية فى كتابة القصة . فقد تكتب القصة فى جلسة واحدة . وقد تكتب فى عدة جلسات بينها فواصل زمنية . الصعوبات تنحصر عندى فى أن تنتهى الدفعة الشعرية التى تسير العمل الفنى . وهنا لابد من التوقف حتى تنبأ النفس لتعيد العائشه من جديد مع التجربة الفنية من خلال ما عمت كتابته . وما يمكن أن يستدعيه هذه الكتابة من إصافات جديدة . تكون التراكم البنائى الذى يحدد مسار القصة

٧ - إذا كانت الكتابة الفنية حرفة . فمعاصرها مدرك أمر استخلاصها للنقاد وإذا كان للكاتب وسائل محدودة تعرضها للممارسة والأسلوب المتميز فى العلاج . فهذا أمر مدرك استخلاصه أيضا للنقاد

٨ - ليس من عمل فى صادق إلا وله نظرى اجتماعى معاصر . فالكاتب لا يعيش فى فراغ . ولا يكتب من فراغ . ولكن المعزى لا يقصد إليه قصدا . وإلا دخلنا فى مسألة الحرفة ووجعية النقاد . وغيرها من الأسئلة التى لا أوافق عليها أصلا

وإذا كان الفن محبوا عن الحياة . فالحياة وظروفها وتلقاها واحداها تعرض للفزى الاجتماعى . شاء الكاتب أم رفض . أما أن يكتب وأمامه رأس موضوع اجتماعى . فهذا إنشاء وليس فنا . أو هو توظيف للشكل الفنى كوظيفتها بعينه عن رسالته . وساعتها لا تصعب لمن جعلوا الشعر عددا أو هجاء أو فخرا أو استغفارا . فهذه النظرة من تلك . وليس فيها إلا رؤية إعلامية للفن . الفن معا براء

٩ - قلت من قبل إن التجربة تفرق الشكل الفنى الذى تريد . وأقول هنا إن التجربة الفنية أيضا هى التى تحدد ما نهم به اهتماما أكبر من حدث أو شخصية . والكاتب يتساق وراء التجربة الفنية إلى حيث تفرقه . ولتحكمه فيها غير واضح . وإنما هو وليد التجربة والممارسة وعندى الحسن الفنى

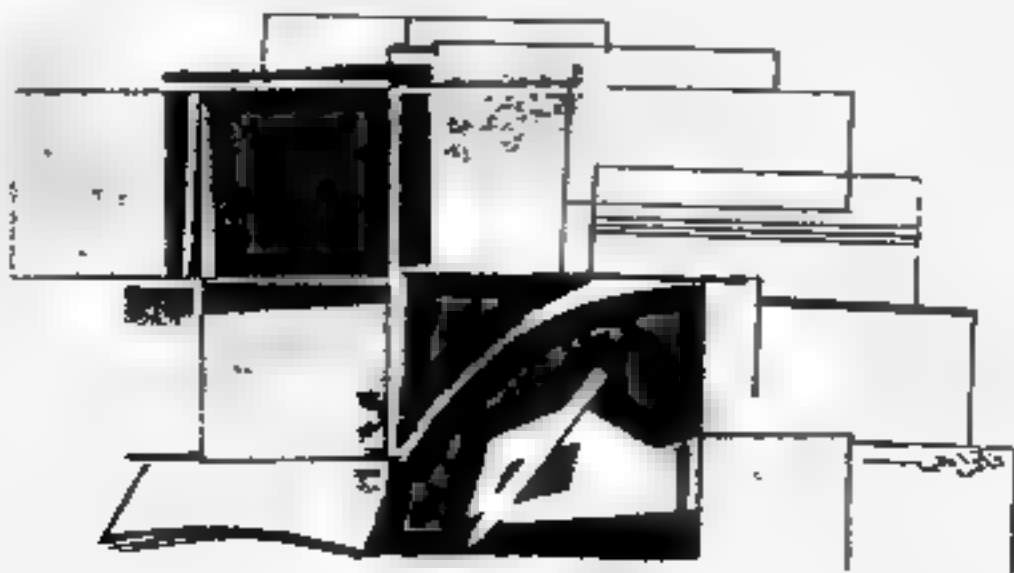
١٠ - قد يكون الزمان والمكان أساسيين فى القصة فليزم ليعبها . وقد لا تكون لها أهمية فيزكان بلا عيب

١١ - لا يكرر الكاتب نفسه إلا فيما ندر . وذلك حتى يكون ما كتبه لاصرا عن الوفاء بما يريد التعبير عنه من تجربة . فيؤكد العمل حتى يتم الوفاء بالتجربة كاملة . ثم لا يعود إلى نفس التجربة أبدا

والكاتب يسير إلى أمام . أى أنه تطور دائم منذ لحظة البدء وحتى تانى مرحلة لتمام أو كلمة الختام فى حياته وقتها على السواء . وإذا وقف الكاتب مكانه فقد انتهى ولا معنى لوجوده . ومن هنا فأننا أعتبر كل مجموعة قصصية فى مثل مرحلة فنية شكلا وموضوعا وتجربة . نجهد ما بعدها ومازالت . فما أطرى - أعرك فى تطور دائم . فأننا لا نعيش يومى مررب . ولا أكرر حياتى نفسها بالقطع . وحركة الزمن والسن وتجرب الحياة . والقراءة والممارسة الكتابة . تحدث تغيرا دائما فى الدخول والمخرج على السواء . ولنا ابن كل لحظة جديدة . أعبر عنها وأنا أعيدنها ومعنى هذا أنى مازلت ألتطور . وأطامر . وأجرب . وأبحث باستمرار عن القالب . وعن الأسلوب . وعن المعنى والهدف

١٢ - لم أنصرف عن القصة القصيرة . فدخول عالمها لم يكن عيبا . وربما كان طريق حياة . وقد تجلوا بعض حين . ولكنها تلامس مع طال الحياة . وأعود إليها صاغرا معها شرفت وغرمت فى أشكال التعبير الفنى الأخرى . فالقصة عندى قمر

١٣ - القصة فى وجد ليلى . حقا قد يتغير شكله وأسلوبه ومبججه الفنى بظابق إيطاع الحياة وتطور شخصية الإنسان من عصر إلى عصر . ولكنه فى باقى ما بقيت لدى الإنسان الرغبة فى الكشف عن نفسه والتعرف عليها . وقامل تجربته وملها إلى الآخرين



## فني الأبياري



١ - تشعبت قراءة وأنا في المرحلة الثانوية . فقرأت لشكرو هجر . ومرياسان . وجوركي . وتشيكوف . وأعجبت بقصص محمود تيمور وخاصة بكل عام وأنتم . وجون شتاينك أيضا .

٢ - كنت أطلع الروايات الطويلة . مثل «المرسان الثلاثة» . و«البوصاء» . و«مغامرات فوستا» و«ماروكيا» . وروايات «دوفاليل ماباني» . وعندما انجذبت إلى قراءة القصص القصيرة في بعض الفترات . فقرأت أهمي الزكري للشهد والتجارب التي تسببها القصة القصيرة . وذلك عند أو . هري ومرياسان . وقد بدأت بحاري الأول عندما كنت في السنة الثالثة الثانوية . فشرت في مجلة الطلبة «صوت الطلبة» عام ١٩٥٩ . قصة وطنية بعنوان «الصلب النارية» . فقرأت بطبيعة الحال بقراءاتي في روايات أرسين لوبيز . وشولوت هولز .

٣ - وعندما نشرت هاتين القصص . رأيت أن أكتب إلى «دراسة» هذا القراء . فقرأت كتاب «في القصص» محمود تيمور . وكنت معجبا به . خاصة بعد دراسة «بناء الفهم» التي كانت مقروءة علينا في طلبة السنة الأولى الثانوية . وعندما التفتت بكلية الآداب بالإسكندرية . كان مقروءا علينا «رواية» «ملوى» في كتيب «الريح» . وأعجبت بها جدا . فحصلت به على درجة امتياز . لذلك قرأت أن اطبع في كتيب . وتم توزيعه على زملائي الطلبة . وهذا الكتيب التقدي كان ملتحاق الصداقة التي استمرت بين وبين أستاذنا الكبير محمود تيمور استمرت مايقرب من عشرين عاما . أصدرت خلالها ثلاثة كتب نقدية عن القصة القصيرة . والرواية عند تيمور . وكانت هذه الدراسة دافعا لي . لكي أحرص في أسرار هذا الفن القصصي . والاتجاهات النقدية الإنجليزية والفرنسية . والأمريكية . لكي تكون سدى في القصص لأعمال رائدة القصة العربية بلا منازع .

٤ - خلال قراءاتي المتواصلة لمعظم الكتاب الذين تأثر بهم محمود تيمور . مثل مرياسان . وتشيكوف . ازداد قلبي بهذا الفن في التعبير الأدبي . وقد ساعدني ذلك أيضا في مهني الأساسية . فصحافة . ووجدت القصة هوى في نفسي . وساعدني على التعبير عن بعض القضايا الإنسانية التي يعجز المقال الصحفي أن يصل بها إلى الرأي العام .

٥ - عشت الأناصير التي كتبها . كانت تهدف إلى إلقاء الضوء على أفاق النفس البشرية . وتصوير الحب في أنمي صورة . لأنه ارتباط الوثيق الذي يمس العلاقات الإنسانية . وإني أستطيع أن نشري أي شيء في عالم إلا الحب . لأنه قدر . وطوفان تصاب به القلوب العاشقة . وعندما أكتب لا أنقل أعاني أي قارىء . . لأنني أكون في لحظة التماسح . وانفعال . محاولا التعبير عن الركان الذي يجيش في صدرى إزاء موقف . أو شخصية أو تجربة من التجارب الانفعالية .

٦ - ليس هناك زمن معين تستغرقه كتابة القصة القصيرة عندي . فقد استغرق كتابة القصة عندي مايقرب من شهر . ولم أستطع أن أنجز كتابة قصص في جلسة واحدة . لأنني في اللحظة التي أجد فيها بالقلم متعبا عن نقل أحاسيسي أنوف عن الكتابة مباشرة .

٧ - من إلقاء نظرة على ماكتبته من أناصير . أستطيع أن ألتج - الآن - أني قد تميزت ببعض العناصر الخفية . مثل الحملة القصيرة القيمة بالثيمات

والاستعارات . . والسخرية أحيانا . والتي تكاد تحمل في طياتها صورة كاملة للموقف . أو معبرة عن ملامح الشخصية التي أصورها . وهناك أيضا الحوار المسرحي القصير المركز .

٨ - أما أحيانا في كل قصصه . فأنني لأنسك بالقلم إلا بعد أن أؤمن إيمانا كاملا بأنني أعالج وضع اجتماعيا خاصا من أوضاع الحياة الاجتماعية المعاصرة .

٩ - وبني أحرص على أن يكون مدخل إلى القصة مشوقا . فثيرا للالتفات . محاولا قدر الإمكان أن أجلب اهتمام القارىء . وأصعبه معي إلى هذه العالم الجديد الذي أصوره له في القصص . مبتزعا إياه من دوامة الحياة اليومية الروتينية ولتترك كل جهدي على الحدث في القصة . ثم تأتي الشخصية في الدرجة التالية .

١٠ - في معظم أناصيري أجد نفسي معها بعيدا الزمن الذي يؤثر بلا شك في الشخصيات . والأحداث . وكذلك المكان الذي تصارع فيه الشخصيات . مثل الأماكن الأثرية . التي تثير عندي شخصية .

١١ - في مجموعتي القصصية ليست . بين أي مروت بعدة مراحل مختلفة . في مجموعتي القصصية الأولى . اتسمت بمعالجة قضايا الإنسان . وصراعه مع قدره . ويطلب عليها الطابع الإنساني البحت . في معالجة بسيطة . وأسلوب بسيط .

أما في مجموعة «قصص قصيرة جدا» . فقد تركزت أهمي على أن تناول القصص شريحة صغيرة جدا من المجتمع . أو مؤلفا . أو شخصية معينة . أحاول التعبير عنها في إيجاز مرهق . وصور قصيرة بعيدة عن الاستطراد . ولتربط حب . وطيرها . حاولت المزج بين الصورة المعبرة عن الموقف . والحوار المسرحي المركز . متبنا أن اللغة العربية المعقدة قادرة كل القدرة على أن تكون شاهدة على عصرها . ومعبرة عن العصر بكل ما فيه من سرعة متغيرة . وانتصار الإنسان على تحديات العصر . وكيف وصل الإنسان إلى سطح القمر . لذلك كان ضروريا أن يراعى الفن القصصي مع بعض العصر . فكتب «القصة القصيرة جدا» معبرة عن بعض العصر . ومشكلاته . مستعينا بالله المتطورة . وياحوار المسرحي القصير واعلت دعوى في عدة مجالات باسم «قصة قصيرة جدا» .

١٢ - لم أنصرف عن كتابة القصة القصيرة . . ولكن فقدان المضمون خلال هذه الأيام من واقع الحياة المعاصرة المضطربة . حيث يجد الإنسان بطن في سحق أعياه الإنسان . بأحدث آلات الدمار الحربية . وسعة الأمم المتطاحة . من أجل لوجام . . كل ذلك يجعل الأديب . يفت مشغولا . حائرا . أمام هذا المضمون الإنسان . ذلك المضمون المعجب .

١٣ - بالرغم من الأحداث التي يمر بها العالم من حروب فتره وتآزم الإنسان إزاء متطلبات الحياة . لوي أن القصة القصيرة هي بالغة الزهور التي تعيد للإنسان كيونه بعد أن أصبح وحشا هيلريا يقتك بأعياه الإنسان لا يشم إلا رائحة الجلود والموت .



## مجيد طوبيا



يقين تام بأن الأولى التقليدية المحككة تصح سوف تفوز ، وأن القصص القصيرة ، والفار الذي لم يمت ، لن تحوثر لها . وهذا ما حدث ، إذ أن يوسف إدريس أعطاهما تسع درجات من عشر ، وأعطى أكبر درجة منحها في هذا العام لأى قصة ، بينما منحها إبراهيم المصري صفراً كاملاً كتب إلى جواره كلمة «هراء» . وعلى هذا رست القصص القصيرة !! . وقد احتضنت أنا رأى يوسف إدريس بالطبع ، ليس بسبب التسع درجات ، بل لأنه كان قريباً منى بهم أن المعرفة الشخصية جاءت بعد ذلك بسنوات

كانت القصص القصيرة ، والفار الذي لم يمت ، هي الإلهام الواعدة . ثم لها قصة ، فوسيلة يصل إلى القصة ، كبدية حقيقية لي . كتبت فيها عن تحول من النظرة في الشكل . طبعاً جديداً لأن مضمونها كان جديداً . وإذا كان محمد نيمور قد كتب أول قصة له عن أنيس عتيق بطنى لاني بدأت بقصة بعمل عنوانها اسم أول صابون أطلقه الإنسان على الفناء . وهذا واضح فإذا كان لابد أن تختلف كتابا عن السابق

٣ - لم اقرأ شيئاً عن أصول هذا الفن القصصى أو عن طرائق كتابته . وذلك قبل دراسى الواعية للكتابة . لسبب بسيط جداً . إذ لم تكن هذه الكتابات متيرة تحت أيديها . فالمعروف أن فن القصة حدث في مصر والعالم إن هو قرون بين عريق مثل الشعر أو المسرح . ولكن بعد ذلك بسنوات سمعت أن للدكتور رشاد رشدى كتاباً اسمه «فن كتابة القصة القصيرة» . لم يلدني بأى شيء . وتحضنت منه فور قرائى لبعض فصول الدكتور مؤلف الكتاب . إذ أنه كان كبيراً قرأ كتاباً عن فن الطهي طبقه على غيره فأبرز طعاماً شائعاً !! بعد ذلك من عدة كتب مترجمة منها كتاب «الرؤية الإبداعية» . يحكى فيه عدد من العاملين لهم في الإبداع . ولكن ربما أفادنى أكثر فراءا في المتعددة البرية من المسرح . وأظن أن معظم مقومات القصة تتوفر في المسرحية ذات الفصل الواحد . كذلك أفادنى دراسى الأكاديمية عن فن السبيا كثيراً . وبالمثل - وهذا قد يدعش بعض الناس - دراسى في مجال الرياضيات وحتى لسماع للموسيقى العالمية . فن الموسيقى اكتسبت القدرة على ضبط الإيقاع الداعى لكل قصة

و في الفن - وهذا قول معاد - توجد قاعدة واحدة وهي : «أنه ليست هناك قاعدة» . . . وأنى أقوم بأن لكل كاتب موهوب أسلوبه المميز الناتج من ثقافته وحياته وظروفه ومراحله الخاص . ومن المؤكد أنه يستفيد في بداية حياته من استحداث السابق

٤ - أبدأ بالخطر الأخير من السؤال . بإمكانية النشر لم يكن السبب . مع علمى بأن نشر القصة القصيرة أسهل . بدليل أنى مارست بعد ذلك كتابة الرواية . الأمر الذى يعنى في كل مرة من مجال النشر لمام أو عامين ! اختيار الصنف الأدبى . رواية أو قصة محدده الفكرة عند باكورة تكتوبها في الوجدان . وكأنها نهمى لي . أنا سنة قصة قصيرة . أو : أنا سنة رواية طويلة . وماذا كانت الفكرة تطور داخل الوجدان فى أهم أن تثار هذا الوجدان وتؤثر فيه . وهذا معناه أن الفكرة والوجدان (أو طبيعة الموضوع والحالة النفسية) يشركان معاً في تحديد الإطار (أى من الموضوع والذات وطاوعها معاً) . ويوجه عام فإن القصة القصيرة هي شئ من الحياة الإنسانية فيما الرواية تسمح ك هو أكثر القصة القصيرة سوماتا والرواية سيهورية . وهذا من باب التهرب والتخار ولا توجد قاعدة

٥ - أبدأ بإجابة الشطر الأخير فهو المتاح الصحيح للسؤال كله . قارئ هو الشاب الفصح المستر الذى يستقبل شغنى الإبداعية للنسبة غير الكتابات والمعارات . فيلطف معظم ما يدور في ذهنى لحظة الإبداع ويشعر ك محرك قلمى . يعاطف معى . يفض . يهجو . يهجو . يهجو . يهجو من جديد بوجدانه وعقله معاً . يكره التقدم الفث . يحارر للتحديد دائماً عن طريق التجربة المتروسة حتى لو شابتها بعض الاعطاء . قارئ يؤمن معى مسبقاً بهذه الآراء ولكنه في حاجة إلى بلورها ونسبها بشكل عملى . أو قد لا يكون موثماً بها بعد ولكنه على استعداد

١ - من كتاب القصة القصيرة للمصريين . توفيق الحكيم . يحيى حقي . نجيب محفوظ . يوسف إدريس . بالإضافة إلى يوسف السباعى . محمود نيمور . يوسف جوير . سعد مكاوى . عبد الرحمن الحليمى وغيرهم . باختصار معظم الرواد والتالين هم . مع اختلاف درجات الإحجاب . . . ومن كتاب القصة القصيرة الأجانب . لنبيكوف . همنجواى . موباسان . سورست موم . أو همرى . جويس . وآخرين

وبالنسبة للجميع فأنى أصبحت ببعض كتاباتهم ورفضت البعض الآخر وكنت أسأل نفسى في الحالتين . لو كتبت أنا هذه القصة هل أكتبها بهذه الكيفية ؟ . ول الحالتين كانت الإجابة أنى قطعاً سأكتبها بشكل مختلف ومن رواية أخرى

٢ - سؤال لا يمكن الإجابة عنه من قبل ! . لفت الإهمام حيلة تتطلب قديراً كبيراً من الوعى . والأمر لم يبدأ معى هكذا . . كل الذى أفكره أنى وأنا تلميذ في مرحلة الثانوى كنت كلما وجدت مساحة غير مكتوبة في أية صفحة من دفاترى ملأتها ببعض الخواطر أو الأفكار . بعضها مقلد وبعضها أصيل . ثم تطور الأمر إلى أفراد كشكول كامل لكل هذه الكتابات أعطيتها عنواناً فنياً «مؤلفات مجيدة» !! . كنت أجد نفسى أتوقف عن المفارقة وأمسك بالقلم لأعطى به محاولاتي الأولى في التعبير والإبداع . ولم يكن في مدينة الدنيا حيث أمضيت حياتى حتى نهاية الثانوى . لم يكن فيها من يرشدى أو يبدلى عن فن القصة القصيرة أو عن أى فن . كما لم يكن هناك أية لدوات أو محاضرات . وهذا بليت رغبة الكتابة عندى تنمو في عشوائية وباجتهاد شخصى !! . وهذا ما يجعل الإجابة عن السؤال صيرة . وقد تكون بعض هذه الإجابة في خاصية القصة القصيرة ذاتها . وى مقدرتها رغم قصر مدخل استيعاب الشحنة الخلاقة بداخل من طريق التكثيف والتلميح . ومن الخاطر أنى أردت في هذه السن المبكرة ولسب ما أن أحدهم حذر بعض كبار الكتاب . وإن كان هذا لم يدم طويلاً

كيف بدأت بحوارى الأولى ؟

بدأها على كبر . وكنت في حوائى الثانية واثنتين من عمرى . كنت أصغر في مدينة صوف . وكان الفراغ كبيراً والأحاسيس أكبر من أن أتحديث بها إلى شخص ما . وإذا بي أملاً كشكولاً قاتياً . يجلب هذه المرة عن «المؤلفات المجدية» المزجومة سائلة الذكر ! . هذا الكشكول الجديد احتوى سبع عشرة محاولة قصصية . أروعهم الآن أنها لم تكن تفل عن مستوى ما كان ينشر وقت كتابتها . وإنما يجيبها التأثير ببعض السابقين . حقا كان التأثير كبيراً ولكن هذا لم يعجبى . وأذكر أن بعضها بسبب الحاجة للقاءى عند النهاية . وأن بعضها تطفى عليه الصفة !!

ثم كتبت قصتين . واحدة تقليدية اسمها «اللحظة الطويلة» . وأخرى قصيرة جداً اسمها «طويل اسمها» والفار الذى لم يمت . . . وهي حوار بين صديقين تعرف من خلاله ودون أى وصف أو سرد أو تدخل من جانبى . تعرف على ملامح الشخصية وأرسلها النفسية . وقد تحسنت أنا هذه القصص فكانها من عبارات موحية شائعة . ولأنى لم أكن قد قرأت ما يشبهها . وهذا جعلى اعتبرها أول قصة حقيقية لي . يمكن أن تتلوج تحت عنوان القصة المفقودة . مؤلفات مجيدة . ولها راحت نفسى . وتطلعت بها إلى سابقة نادى القصة . وأنا على

لنقلها .. مثل هذا القارئ هو الذي وقف إلى جوارى منذ بدايات النشر وعندما كان اسمي مجهولا تماما .. بينا صغر من بعض المجازات الذين يعرفون عن قرب !! .. والذي يجب أن يكون واضحا : أن البطاقة الشخصية ليست الأساس في تحديد شباب القارئ من عدمه ، وإنما استعداده لقبول الجديد والتطور ، وفي هذا قد يكون القارئ كهلا بينا بطفه تقول إنه في العشرين فقط من عمره ! .. قارئ هو الذي يمر على أن تظل عباته في موضعها الطبيعي ، أي في وجهه كي يرى بها ما أمامه من حاضر ويشتوق بها على المستقبل ، وليس ذلك الذي يضعها في لفاف فلا يرى إلا ما خلفه ولا يبرش سوى في الماضي .

ومن هذا كله يمكننا معرفة ما الذي تهدف إليه القصة القصيرة عندى إلى توصيله إلى القارئ ..

٦ - عن عملية الكتابة ذاتها فقد تكتب القصة القصيرة في جلسة واحدة ، من ساعتين إلى أربعة ساعات تقريبا .. وقد تكتب على مراحل خلال يومين أو أكثر ، وذلك حرصا على استمرارية الجو الوجداني الذي يجعلها تسبحا واحدا دون طراز .. وحتى لو كانت القصة لمخاطب الطفل وحده فهي تحتاج إلى الحفاظ على تماسكها السردي لأن هذا يرتبط عضويا بتسلسل الفعوى .. أما عن عملية اختيار الفكرة وتطويرها واكتشافها قبل كتابة القصة ذاتها فهذا قد يستغرق عدة أيام وأحيانا عدة أسابيع ، وقد يكون غير ذلك ..

ولكل قصة وضعها الخاص .. وادفوا ما تصادف الصعوبات أثناء الكتابة ، ذلك أنني لا أملك القلم إلا بعد أن تصبح القصة متكاملة في مخيلتي .. وإن حدثت وتوقفت لعمري هذا أن هناك عذلا ما في شكلها أو صياغتها لا يطق ومستمرا .. وهذا يستدعي تخفيف ما كتب والبدء من جديد ، فر استحسن الفكرة فوجدت في الوقت .

٧ - كتابة القصة موجهة بالإضافة إلى الجهد والمثابرة والصبر والوعود هي التي تجعل القارئ لا يشعر بالصعوبة فيصير أن ما يقرأه قد كتب بشكل عفوي ، وربما كان المكس صحيحا .. وعلى هذا لا أعرف إن كانت هناك عناصر حربية تسهي على الكتابة أم لا ؟؟ .. قد تكون موجودة ولكن مصطلحات القصة هي التي تحس بها وغلبها ولست أنا الذي أفرسها أو أفسحها ، لأنني إن فعلت هذا لفتني حتما سوف أترقب إلى حوزة الاتصال .. ولحق كبير بين الاتصال وبين الخلق أو الإبداع .

أنا لا أبدأ أبدا إلى « بلف » القارئ بجمل مصطنعة فهو حتما سوف يشعر بها عند القراءة مما كانت هذه الجملة مبنية . وعموما فلكل قصة عناصرها الخاصة بها والتي قد لا تصلح قصة أخرى .

٨ - أنا أمضي الآن وبالقابل فإن جميع قصص ما مضى بالنسبة لما يحدث الآن .. مع ملاحظة أن الشخصية القصة عندى هي التي تعيش الحاضر وتشتوق منه دائما على المستقبل ، وهذا ما يعطي القصص صفة التروم ويجعل تشبها دائما مع تيار الحياة .. القصة عندى تعالج التروم الإنساني الشامل ، وعلى سبيل المثال فإن القصص التي كتبها متأرا بجمعة يونيو ١٩٦٧ في مجموعة « خمس جرائد لم تقرأ » ، هذه القصص ما زالت حية قرأ حتى الآن وتعمل نفس الجملة التي وقعت بها ، ذلك أنني نظرت إلى هذه الميزة على أنها التزامات حضارة وحريه وحكم ، وليس على مجرد كونها هزيمة عسكرية .. والإنسان دائما وفي أي عصر يشقى بأزمات الحضارة وباعتداء الحرية وضياع النظرة العلمية .

من هذا المنطلق فقط تكون الإجابة بنعم . إن قصص ما مضى بالنسبة للأوضاع القارئة ، ولكن ليس عن طريق عملية « الإسقاط » المباشرة أو « المعادلات الصماء » ، كأن أخلق شخصية وأزعم أنها قمر لشيء آخر !!

٩ - مدخل إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخل طالية الوصول إلى القارئ . شحنة تظهر وتتم بسبب احتمالات بين وبين خالية من يحيطون إلى ورفض لبعض ما استمروا عليه ، فلما كتبت أريد الأفضل بصفة دائمة . وتساهل موهبي على رؤيته قبل الآخرين ومن هنا يقع الاحتمال .. وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ صيعة بداخل ولكنها سرعان ما تتجلى وتصل إلى القارئ والقصيدة بحسنة

وقد تبلور القصة حول حدث فيكون هو المنصر المحرك ، مثلا فعلت في قصة مبكرة لي اسمها « بلا حكمة » البطل فيها « والده موت » تواجهها عدة نماذج بشرية لا رابط بينها سوى الرحمة والحياة بزاء هذه الظاهرة القاهرة .. كما أن القصة قد تبلور حول شخصية واحدة يكون هي عصبها ومحرك أحداثها وحامل أحاسيسها .

١٠ - الزمان عندى طم جدا ، وهو غالبا ما يكون « الزمن النفسي » وهذا بالطبع غير زمن الساعة .. بمعنى أنني لا أتقيد بأن يبدأ الحدث الآن ثم يتطور طريرا في الزمن ، اليوم ثم هذا ثم بعد ذلك .. الحدث يرد على فكرة الشخصية طبقا لحالتها النفسية وملائما لطورها الوجداني .. وعلى هذا فقد تبدأ نقطة البداية أو الهجوم من نهاية الحدث أو وسطه ، لنكتشف أن لحظة التهور ( التي تنتهي بها القصة التقليدية عادة ) موجودة أصلا عند بداية الحدث أو وسطه أو أي مكان آخر

الزمن عندى غالبا له صفة نفسية . كذلك المكان . لأنني أعتبره إلى حد كبير من أهم مكونات الشخصية ، ووصف المكان لا يقدم بشكل تسجيل أصم ( إلا إذا كانت القصة تتطلب ذلك ) .. وإن حدث إجمال للمكان أو الزمان أو الإثنين معا فن نؤكد أن القصة تعرض هذا .. ألم أفل أنه لا توجد قاعدة ؟ ؟

باختصار فإن جميع عناصر القصة ومفرداتها هي جزء من مكونات الشخصية أو من « صورة الحدث » .. كل العناصر في خدمة عملية الحكيم

١١ - لابد أن تكون هناك مراحل تطور متعاقبة فيها ألفت من قصص ، واعتناء هذا التطور معناه الحمود والتمش خارج الحياة ، وإلا في فائدة جبرائ التي تزداد كل يوم وكل ساعة ( سواء أكانت هذه الخبرة نتيجة تجربة شخصية أو من التجارب الآخرين أو من القراءات التي هي جزء من خبرة كالويها ) ؟؟ .. طبعها هناك تطور ..

في البداية كنت ألتزم طريق محدد . كنت أعرف أن ما أكتبه يهضم القارئ لاحتياجه عما سبق أن قرأه وأدمنه أو يعود عليه ! . ثم بعد ذلك زادت جرأتي لدرجة أنني التزمت دون تواضع كاذب أن من يريد أن يقرأني عليه أن يتسلح بذلك ، فلك إن كان يعيش في نفس عصري ويعاني مما أعاني منه بشكل أو بآخر .

أظن أيضا أن لغة التعبير قد زادت شغافية وشاعرية . وأن بلاغة الإيجاز قد تضاعفت إيمانيا ، وأن نظري لتفانيك وطاقات الحياة قد تأكدت لصاظم تلوري من السطح ١١ .. ذلك أن العالم قد صار بفضل أجهزة الاتصال الحديثة مثل قرية صغيرة ، ما يقع في أي مكان يعرفه بعد دقائق الفلاح الذي يملك لتراتيسور في نفسى لجرع الرادى ..

كذلك أصبح يفتا عندى أن معظم ما يحدث في الحياة يصلح رمزا فيها تكني ملاحظة أن طريقة بكاء الطفل المصري هي ذاتها طريقة بكاء الطفل الصدى أو الأوربي ، نكي نجد في هذا ما يؤكد أن الإنسان واحد في أصل تكوينه

١٢ - كتبت ثول رواية في بعد مجموعتي القصصية الثالثة ، وكانت رواية قصيرة هي « دوائر علم الإمكان » اجوت في قالب سمات القصة القصيرة .. بعدها كتبت روايتين طويلتين ثم رواية مكونة من ثلاث روايات ( أو أجزاء ) كاملة لكني خلال كل هذا أصدرت مجموعة قصص جديدة ومازلت أكتب القصة القصيرة .

أما كذا ؟ فهذه لحظة تأتي على الكاتب يشعر فيها بأن هذا الموضوع بذاته يحتاج إلى قدر كبير من الصفحات حتى يتمكن من ترك القلم .. وهذا يستتبع مريضا من القولية بالحياة والإنسان . حتى لا أنجس إلى ورق وأقول : « نويت كتابة قصة أو رواية » .. وأما القبة الإبداعية هي التي تقول هذا كما أسلفت . ومن تفاعل الموضوع مع الذات .

١٣ - مستقبل القصة القصيرة من مستقبل الحياة نفسها . وسوف تبقى فنا محيا

الرواية ، وأن القارئ سوف يخلق صور العرض السينمائية ، ولم يحدث شيء من هذا . لأن الحياة تنوع وسائل تصويرها ، وكذلك الفن لأنه سبأ .

إلى الإنسان مهلة الوصول إليه من خلال جريدة زهدية الآن . ولما مضى زعموا أن الصديق الصالح سوف يقتل القصة القصيرة ، ثم زعموا أن السينما ستطحن على

## محمد البساطي

١ - قرأت لكثيرين . غير أن الذين يبرق إبداعهم قليلون مثل تشيكوف ومانجوي

٢ - كان الأمر عافيا . وربما مع شيء من الصدفة . في مرحلة الدراسة الثانوية . أذكر أنه كان بالمدرسة زعماء ، بكيوتات في نس قليا . مؤهلون طبا للنور . ويقرأون الجرائد والمجلات ويتابعون ما يصدر من كتب . في تلك الفترة التالية بالوجه البحري والمنزلة . كانوا يخرجوننا من الفصل من حين لآخر لنعطي في البهجة ونهتف بسقوط الإنجليز . كان ذلك قبل الثورة بقليل لم يكن الأمر بالنسبة إليهم مجرد إضرابية للمظاهرات بل كان أيضا نوعا من الاهتمام بوضعنا السياسي . لذلك كانوا ما كانت المظاهرة تنتهي إلى الخلاء حيث يجلس في ظل الأشجار ، ويتناوبون الخطابة بينا . خرجت عن طريقهم بحبي حق وروست إيفوس ، وسوركي . وتشيكوف . ومعرفة الكتاب الجديد في البداية أمر له أهميته للكتاب . فبعض السنوات قد قرأنا قبل أن يعرف طريقه إليه . وكما يرى في وسطنا المطلق يستطيع أن يقرأ في سهولة هؤلاء الكتاب الذين انحصرت قراءاتهم للكتب الضخمة حتى أصبح من المعتاد عليهم بعد ذلك تذوق الكتاب الجديد

وركت البهجة للدراسة الخاصة بالجامعة . غير أن شيئا ظل يربطني هؤلاء الزعماء جعلني أتابع مصيرهم . لقلوبهم تاجروا دراساتهم الجامعية في حدود . والآخرون لم يبقوا دراساتهم الثانوية لأسباب عظيمة منها الفصل من المدرسة . ولصعوا ورش نجارة ودكاكين بقاله وألفه . وانضموا إلى الناس

في الجامعة انضمت بكلية التجارة . وكان أصحابي - من البهجة - قد انضموا بكلية دار العلوم وهناك كانوا يفتنون التذوق الأدبية ومسابقات القصة القصيرة والذعر . كانوا يفتنون معي كصديق خارج دائرة اهتماماتهم . لذلك رأيت - حتى يفتنوني بهم - أن أهتم أنا الآخر بالكتابة . وكتب الشعر والقصة القصيرة . غير أنني أعطيت ما أكتب . بدا لي أنه أقل جودة بكثير مما يكتونه . وبدأت أحس بجمل إلى كتابة القصة القصيرة ، وظلت خمس سنوات أكتب وأهمل ما أكتب . وأحيانا أظفروه للذين أحرف أنهم لم يقرأوا في قرائهم . كانت الكتابة نوعا من التسلية ودفعتي البعض إلى التقدم لمسابقة نادي القصة عام ١٩٦٢ . وكان شيئا غريبا حصولي على جائزة الأولى ، في ذلك الوقت كان للفن الأدبي جريدة المساء مزدهرا . كنت على ثقة أن للفن صفتح فوائده مرحبا بالقصة القصيرة . وكانت للناجحة أن يرفض « عبد الفتاح الجمل » بشرها لأنها قصة سيئة . غير أنه طلب مني قصصا أخرى . بدأت أهتم بالأمر ، وعلقت إلى ما سبق أن كتبت من قصص ، كان شيئا مرصفا بإعادة كتابتها وتملكني الحزن عندما رأيتها تنشر واحدة وراء الأخرى . وبدأت صرختي بكتاب القاهرة في ذلك الوقت . هؤلاء الذين شكلوا ما يسمى بجبل السهبات

٣ - لأنهم كانوا قراءنا . غير أنني أقرأ ما يكتب عن أصول هذا الفن لدى من يصحبني من الكتاب . ربما بقصد فهم أعمق لإنتاجهم .

٤ - كتبت رواية أيضا ثلاث روايات قصيرة . وعصروا أنا أنيل إلى كتابة القصة القصيرة . ربما لأنها لا تأخذ وقتا طويلا في كتابتها ، وربما لسرعة إنتاج الأحداث في حياتنا وما يتولد عن ذلك من مشاعر تنعش للكتابة

٥ - إحساس معين يصعب تحديده في وضوح . أعتقد أن هذا ما تهدف القصة القصيرة إلى توصيله . وإن بدا لي في إحدى القصص أن ما أترقب في كتابته حل حرجة كالملة من الوضوح لأجد نفسي متحمسا لكتابتها .

٦ - أما عن القارئ فلنا لأنفكر فيه خلال الكتابة . وبالطبع لا يوجد الكاتب الذي يكتب لكل القراء . غير أن تكون الكتاب القارئ والاجتماعي هو الذي يقرؤه سواء بوعي أو بدونه إلى الاختيار

٧ - ربما يكون ذلك قد حدث غير أنني لأنتبه في وضوح . ومازلت حتى الآن أعالج كثيرا لدى بداية كتابة كل قصة

٨ - حين تكون الأوضاع الاجتماعية في حالة متروكة . أصبح شديد التوتر لما يحدث عن الكتابة .

٩ - أحيانا يجد بقي الحدث . وأحيانا أخرى مجرد تصوير جو معين . غير أنني أكني أصور هذا الجو لابد أن أخلق الحدث أو الشخصية المناسبة له . ويبدو لي أحيانا - لدى الكتابة - أنني لم أعتقد ، وأني رأيت هذه الشخصية أو هذا الحدث من قبل ونجملها دائما وسط جو آخر غير الذي رأينا فيه .. الربيب ما أنسى إلى تصويره

١٠ - هذا يرتبط بما أريد كتابته . فأحيانا يخلق الحدث الكثير من حيويته بصبره من المكان والزمان . وأحيانا لا يبدو لها أهمية على الإطلاق . وقد يصبح محددا أو يظل من إنتاج القصة . لجرد حوار بين شخصين خلال طريق ما وعلى نحو معين قد يأتي بقصة جيدة .

١١ - يقال دائما إن الكتاب يتطور . يستكمل أفواهه الفنية ويصقلها ويرداد نصبا خلال عملية الكتابة المستمرة . غير أنني ألاحظ أن الأحوال الكبيرة لكثير من الكتاب كتبت في بداية ملوهم الأدبي . وما جاء بعدها لا يقرأون يا كما أنه من الملاحظ أن لكل كاتب عملا جيدا أو عملين وطاقات عادة ما يدور حول هذين العملين كالتماثل لوجه بوشك ان ينظريه . وبالطبع يوجد التفسير للقول لذلك . وما أصدده هنا هو أن الاستمرار قد لا يعني تطورا للكتاب . فمما تغير يحدث . لا كان يلزم اهتمامي للكتابة من قبل ليس هو الآن . كما أصبحت أعتني لدى الكتابة بأشياء لم أكن أهتم بها من قبل قد يكون ذلك تطورا . غير أنني لم أهتم بذلك

١٢ - لم أتصرف . كتبت فقط ثلاث روايات قصيرة . التاجر والتفاح عام ١٩٧٦ ، القهى الزجاجي والأيام الصعبة عام ١٩٧٩ . وأذكر أنني بدأت كلا منها كقصة قصيرة غير أنها لم تنته على النحو الذي كنت أريده

١٣ - القصة القصيرة من أفقر الفنون على التسلل إلى حياة الإنسان وقد تطور شكلها في السنوات الأخيرة . الأحداث كثافة وتوجهها ويربط هذا التطور بالظروف التي يعيشها الإنسان للعاصر وهي معطية - على نحو أسرع وأكثر حدة وتركيزا - ما يسعى إليه من إحساس وفهم للعالم من حوله

- ١ - المتعطل . طاهر لاشي . المازي . تشيكوف .. مكسيم جوركي جارش .. الكسندر كوبرين .. موبسان . السجوى .. إدموند دي بونافانت ..
- ٢ - بدأت حياتي الأدبية أترجم القصص القصيرة لتشيكوف . ومكسيم جوركي . وموبسان .. (والترجمة للقصص الروسية كانت عن الإنجليزية بقلم كوستانس جارت Constance Garnett ونشرت هذه القصص في مجلة الرسالة لاستاذنا الزيات . في السنة الأولى من صدور مجلة)
- وفي سنة ١٩٣٤ كنت برحلة إلى اليونان . وتركيا . ورومانيا . والمجر وبعد عودتي من هذه الرحلة كتبت قصة طويلة باسم «الرجل» - المطبعة الروحانية بالخرنقش ١٩٣٥.
- وبعد هذه الرحلة وجدت في نفسي القدرة على التأليف وانقطعت عن الترجمة كلية
- وبما كانت القصة القصيرة هي أحب الفنون الأدبية إلى نفسي فقد تفرغت لها تماماً بكل قدراتي . وأشيعت بكتابتها كل رواياتي ونصفي لم أقرأ شيئاً إطلاقاً من هذا القبيل .. وكتابة القصة موهبة وعلمية واجتهاد يعمل من قلب من الأستاذ الكبار . وإذا كنت لخطك الجرس الذي كانت تجدد وتطور
- ٤ - أنا بطبعي قصير النفس ومطول وقلق وأحب التركيز .. وما أعيرت في القصة الطريقة بالتطويل والإضافة . أستطيع أن أعيرت في القصة القصيرة بتركيز عال . والقصة القصيرة هي عاطفة من الحياة . وقلبي صعباً وانفعالي بما يجعلني أحرص على تسجيلها على الورق .. خشية أن تفلت من دائرة تفكيري إلى الأبد
- فكل يوم أحمي وأعيش صورة جديدة . وفي هذا راحة للنفس وراحة كبرى .. قبل أن تكون راحة للفكر
- وأنا أكتب لأدفع الحروف والقلق وتقل الحياة عن نفسي . وبعد الكتابة أستريح .. أستريح راحة نفسية لا حد لها
- ٥ - الكاتب تتابعه لحظة تصور أو توهم .. فيتصور أنه صاحب رسالة .. وعليه أن يبحث عن الحقيقة ويظهرها للناس ويشر الخير والجمال والحب ويدافع عن المظلوم والمحروم واليتيم وكل من تقوى عليه الحياة . وأنا أكتب لكل الناس . وكل قارئ يفهم القصة بطريقة ثقافته .

- ٦ - من شهر إلى شهرين . ولا أسطر القصة على الورق إلا بعد أن تكون قد تهيئت غاماً في رأسي . واكتفت بكل حوادثها وشخصياتها وأجد مثققة في اختيار الأسماء .. والأسم عندى يجب أن يكون مطابقاً للشخصية .. فلا أسمي مثلاً طابع طريق .. بخار . أو زروق .. أو لعل
- ٧ - لا أدخن .. ولا أشرب الشاي .. وأشرب القهوة بكثرة قبل الكتابة . وأكتب بعد أن أكون حلي وكامل ملابس في الصباح (وعلى في مطبخ) وعلى ورق أبيض بالقلم الرصاص ليهدى هو وتغير الألفاظ . لأنني أهدى وأبدل وأبدل في الاختيار .. وأكتب في مكان مقفول يتحرك فيه الناس أعمى
- ٨ - أعتقد أن القارئ للقصص .. يجد فيها صوراً حية من حياته ولكني لست وأخذ متابع
- ٩ - أعطاني الحاج أبو إسحاق المفتاح . وسافرت في قطار الظهر . (بداية قصة لي نشرت حديثاً) . وأهم بالشخصية أكثر من الحدث
- ١٠ - أهم الزمان والمكان للحدث .. والزمان عندى . أي الوقت الذي يستغرقه الحدث . أقصر من الزمان في قصة بوليسيس لحريس . نصف ليل - أو ساعة من نهار .. (وذلك في غالبية القصص)
- ١١ - مادام الإنسان يعيش بجواره في قلب الحياة وبقراء . فإنه يتطور .. وهذا التطور واضح الدلالة في أول كتاباتي . وفيما أنشده الآن ونتيجة هذا التطور مرغبة لنفسي
- ١٢ - القصة القصيرة أحب الفنون إلى نفسي . وبها دفا عشت وأعيش . ولقد كتبت كتاباً واحداً في أدب الرحلات (مدينة الأحلام - طبع الهيئة العامة للكتاب) بعد رحلة ليلية إلى الهند والصين واليابان
- ١٣ - أرى أنه مستقبل العصر . عصر السرعة وقلة الفراغ .. والتطاحن المادي على الحياة .. ومطالبا .
- ولا بد بعد هذا كله من لحظة عاطفة للتأمل والقراءة .. وإلا فلا فرق بين الإنسان والحمار
- وأرجو أن تعود إلى عد الكتاب بعد جولة .. والكتاب أكبر حياة .



## تجيب محفوظ



١ - بدأت كتابة القصة القصيرة حوالي عام ١٩٢٩ أو ١٩٢٨ وأنا طليد في المرحلة الثانوية . وكانت صحيفة فراقق لذلك التي تنحصر في بعض قصص محمود ليمور الذي نشرها وقدالة في مجلة الجديدة وبعض ما ترجمه السامي الكبير وغيره في البلاغ وغيره من الصحف

٢ - لم اهتم بها اهتماما جدوا . وربما كان الأدب كله في تلك الفترة على هامش حياتي التي استغرقها الشوق للمعرفة عملا في المقالة وبعض الكتب وما كان يكتب في ذلك كتاب مثل العقاد وسلامة موسى وإسماعيل مظهر . ورغم ذلك لم تزل القصة القصيرة من متعة قريبة لثقال مغربة بالقليل في أوقات الفراغ . ومضت أجز بها دون تفكير في النشر وأقرأها على اصداقائي المقربين كما فعلت في الرواية . ثم بدأت لوسنها إلى بعض المجلات

٣ - خلاص ما قرأت عن فن الرواية لم اقرأ إلا القليل عن فن القصة القصيرة . ولم أقرأه في من مائة سنة . كذلك ليس لي مكتبي من مجموعات القصص المألفة إلا القليل . وأكثر ما قرأت في المجلات . ومن عجب أنه كان لي سيرولا حلو في لرددة الروايات رغم طوعا ولا صبر لي على قراءة قصة قصيرة

٤ - في مطلع حياتي جاليت إمكانية النشر في تقديم القصص القصيرة . وفعلت لو وجدت ميلا لنشر رواياتي سلسلة أو في كتب ما فكرت في كتابة القصص القصيرة . وبخلاف ذلك بعد رحلة طويلة مع الرواية وجدت رغبة حقيقية في كتابة القصة القصيرة في السنين بدافع يشابه الدافع الذي بدعني لكتابة الرواية لماذا ؟ . ربما لطبيعة الموضوع وربما لحال نفسي خاصة .

٥ - تدب حركة من نوع ما في النفس فينبط الكتاب لتوصيلها إلى القاري بعد أن تتجسد له في شكل معين . ما هذه الحركة ؟ . قد تكون أي شيء أو لا شيء بالذات . وغير سبيل لاحتوائها هو مراجعة قصص القصيرة جميعا . أما عن القاري فإن قاري القصة والرواية ليس مثل جمهور المسرحية أو التلفزيونية . إنه عملة نادرة . غالب ضال . لا يشكل طبقة ولا فئة . وكان ينبغي إلى المقالة .

وله رغم ذلك حضوره الفرد . مثل حضور الغيبات . ولكن لا بشكل مضطرب على الكاتب . وكثيرا ما ينوب الكاتب عنه

٦ - في المتوسط حوالي ١٥ ساعة على مدى أسبوع وقد تزيد وقد تنقص قليلا . والقصة القصيرة التي قد تعرضني على التوقف . عني أنني أبدأ القصة القصيرة في كثير من الأحيان من الصغرى أي مجهد مستريلا مع وسي القلم . وربما وقفت طويلا في فراغ . وغير ما أفعل أن أتركها فصحت في النوم أمور كثيرة . وإذا لم يحدث مزقتها

٧ - لم أكن أبدأ الكتابة ليل أن تبلور لدى فكرة ما أو مؤلف ما . ثم أقدمت على الكتابة من الصغر فسطي ذلك كثيرا . غير أنني لا أهدم إلا إذا وجدت في النفس نشاطا وأوجعية ورغبة في الخلق

٨ - أنا لا أهدم إلا بعض الشيء . وعليه هو أن يهدم بأي مغزى شاء

٩ - اعتقد أن الحدث والشخصية شيء واحد . لا يمكن سرد حدث بلا شخصية تشبه ريتاسيا . ولا يمكن تقديم شخصية إلا من خلال مؤلف . والذين بشروا يوما بقصة بلا أحداث . قصصوا بالحدث الحادثة الروائية المطفلة التقليدية . ولكن فيما عدا ذلك فكل حركة . ولو تكن الخيول صامتا للتأمل . حدث وأني حدث

١٠ - كتبت قصة الواقعية فوجب الاهتمام بالمكان والزمان والعكس صحيح

١١ - لاشك أن المجازي مثل مرمريل تطور متعالية . وحسبك أن تدارن بين قصص خمس الخنوع . وقصص « رأيت لمبارك النائم » . وأما عن نتيجة هذا التطور فلا استطع الإجابة لأن لم أدرس قصص القصص بعد !

١٢ - بدأت . كما قلت . بنشر قصص قصيرة لإمكانات النشر ثم انصرفت عنها لشيء تمكني من نشر الروايات . وفي أثناء ذلك جاءتني عروض مغرية لكتابة القصة القصيرة فاصترحت عنها رغم أن مكافأة القصة الواحدة ضاهت مرتب شهرين كاملين فقد كنت وما زلت المحترف المأجور بها . ثم عدت إليها كما قلت عندما عادت هي إلي

١٣ - نحن في عصر التحول في الأدب من الكلمة إلى الصورة . ولئن يلى للأدب المكتوب إلا قاعدة محدودة في عالمنا . وربما أربط مستقبل كل شكل أدبي بإمكانية تحويله إلى صورة في التلفزيون والسينما . ولما كانت القصة القصيرة الأصلية صورة التحويل فلن يكون مستقبلها باهرا إلا إذا طورت نفسها ورجعت إلى الحكاية القديمة أو عطلت شكلا آخر جديدا أو طائر التلفزيون لتقديم الطرب

الأشياء التي نعرفها . كان لابد أن يتمكس هذا على بعض من الشباب الذين تلقوا لفظا لا بأس به من تعليم لغة أجنبية . هي اللغة الإنجليزية . والتي من خلالها استطاعوا التغلغل ليس إلى الأدب الإنجليزي فحسب . بل إلى الأدب الروسي أيضا لأنه من حسن الحظ مع مواكبة هذه الظروف الخاصة في أجواء الخاضع لتثورة ١٩١٩ . كانت في إنجلترا ميعة قصص منسجمة جازت تولت على عائلتها مستولية ترجمة الأدب الروسي كله إلى الإنجليزية . وكانت هذه الكتب تصل إلينا لبيع بثمان وعيد . ومن خلال دراسة هؤلاء الأشخاص للغة الإنجليزية أمكنهم إجادتها . كانت اللغة الفرنسية أيضا متغلطة في مدلولات البشريين . فأصبح هناك خليط لا بأس به من الطرفين يصنعهم حواري مستمر واتصال دائم . لكن الغلبة كانت لمن يجيدون اللغة الإنجليزية . لأنهم أبناء المدارس الأميرية

إن القصة القصيرة نشأت استجابة للذوايح الاجتماعية وسياسية مضطربة . بل في اعتقادي نشأت أيضا استجابة لدافع خلق ودفع في صميم الحركة الثقافية المصرية من خلال اللغة

## يحيى حقي



١ - لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال دون أن نعلم نشأة القصة القصيرة ولكننا لن نعلم هذه النشأة إلا إذا ربطنا بينها وبين فترة ١٩١٩ م . لا يجب هذا الربط على القصة القصيرة فقط بل على الحركة الأدبية جميعها . بل لا بد أن إذا قلت على حياتنا السياسية . نحن في سنة ١٩١٩ كنا أبناء فترة مثالب أولاً وقبل كل شيء بالبحث عن حرية لغواتنا . ووجود الخصائص المصرية الأصلية إلى آخر هذه



إن كتاب حديث عيسى بن هشام يعد في نظري من أكبر الثروات الأدبية في مصر ، لماذا ؟ لأن الذي شق القفاير وأخرج لنا من ثغور تشوياً جديداً للإنسان - هو في حقيقة الأمر - أخرج لنا لغة ، فاللغة العربية المتناولة قبل عيسى بن هشام - كانت نظريات ومقالات أدبية ومقالات سياسية ، وعظ وإرشاد ، ولم تدخل اللغة القصصية إلى البيوت والمخاكم والشوارع ، إلى الأماكن الحياتية كمكتب القاضي وقسم الشرطة ، إلا بعد هذه الثورة الأدبية المتجسدة في حديث عيسى بن هشام المؤيد عيسى بن هشام أنف اللغة القصصية على المخرج من الثغور والقفاير ، لتجس في الشوارع ، ولهذا يؤكد أنه من أكبر الثروات الأدبية في مصر . ونحن إذا جئنا حديث عيسى بن هشام ، يجب ألا نغفل الدرس على الناحية الاجتماعية فقط ، بل ينسب النظر إلى ما فعله المؤيد عيسى للتصوير على المصطلحات الجديدة التي يجب أن يعبر عنها بالقصصية . إذن كان هناك شعور متزايد بأن وسائل الاتصال لدينا - وهي اللغة - بحاجة إلى تطوير وإلى أن تلك في هذا كفي نستطيع الوصول إلى الناس من خلالها . إن المبدأ الذي قامت على اكتناهم بقصة القصيرة شعروا حاجتهم إلى الاتصال بالناس عبر حروب اللغة مع محافظتهم على اللغة القصصية . هؤلاء الذين أصحاب المدرسة الأولى للقصة القصيرة ، التي كنا نطلق عليها المدرسة الحديثة ، بإدراكها الواحي حقيقة قلقة الأمة ومقدراتها ، فهموا أن مهمتهم الأساسية وجببت أمامهم ، الأولى هي التعبير عن شخصية مصر من خلال هذا الفن الطامع ، والثانية هي تحرير اللغة القصصية والمحافظة عليها وتحديثها في ذات الوقت . وهذه المدرسة الحديثة مدينة بمبدأ أوربية . لقد تعلم هؤلاء الأشخاص أصول القصة القصيرة وفهموها فهماً أو تطبيقياً ليس من نواحي التقليد فقط . بل أحسوا ببقى وسحر هذا النوع من الأدب بفضل قراءاتهم للأدب نفسه . أي أنهم تعلموا على كتاب وليس لقاد ، وهو في نظري أفضل الطرق للوصول إلى العلم . وذلك فرصة انتهزها وأكرر ما أردته دائماً للثبات ، لاكتظاظ أنفسكم بقراءة النظريات ، البدء يكون بدراسة المؤلفات ، تأملوها وادرسوها دراسة حذيفة واعية ، انظروا كيف يفعل المؤلف في البداية وفي النهاية - شاهدوا كيفية اختياره للحوار والوصف والتحليل النفسي والصحة إلى آخره يروي في الآن سائل ابن الأثير وأبي دار العلوم - هذه مسائل خطيرة للغاية . الملاحظ أن هذه الفئة - الأثير ودار العلوم - جاءت في مرحلة لاحقة لم تأت أولاً ، كانوا انظروا لذي كيف يفتح الباب ثم دخلت مسرعة . من يشارون يجد فرقاً واضحاً بين إنتاج المدرسة الحديثة المرتكزة إلى لغة أوربية ، وبين إنتاج الأثير ودار العلوم . لماذا ؟ الفهم مختلف ... فقد تشعلت الفئة الثانية - الأثير ودار العلوم - والفتحت بالبلغة العربية القديمة ، وفهمت أن القصة القصيرة وسيلة لإظهار المبراهة في التعبير القصصية بأسلوب جديد ، بينما للقصة القصيرة أسلوبها الخاص البليغ أيضاً . لكن العناية الأولى لكتاب القصة القصيرة هي الأسلوب الذي يجمع أغراض قصته ، ويحرك بواطنها ، والذي يظهر جوانب اتصال الكلمات والخواص بها . أما البلاغة المستقلة التي تفرغ من أسلوب القصة ، فقد تكون جميلة ، وقد تصنع قصة جميلة ، لكنك تشعر دائماً بأنها أقوال تنسبها القصة وتنام ، والغريب أن هذا الفارق مازال محسناً حتى اليوم ، ولأنريد التحول في حرج يذكر أسماء لمثل النوع الثاني من الإنتاج القصصية .

ولقد كانت النزعة الإصلاحية هي نزعة المدرسة الحديثة بعد الثورة . لم تتحول في أول الأمر إلى شيوعيين أو اشتراكيين ، وإنما إصلاحيين ، تريد أن تظهر أن بهمة قد عمت الجميع وأن البصائر طلياً يولد ، كما تهدف إلى الإصلاح . قال كثير منا إلى الوعظ والإرشاد ، وشعنا وله بها . لم أترشحاً مجلس لتصب عليه النصائح والإرشاد كالشعب المصري ، الشعر العربي القديم كله مواعظ وإرشاد أيضاً يجد هذه النزعة الإصلاحية بوضوح في مؤلفات محمود طاهر لاشي . قصة ضد تعدد الزوجات ، وقصة أخرى محارب لطلاق ، وهذا شيء يعجبني .

لأنه النزعة الإصلاحية ولدت كأنها عززت أمام تقدم القصة القصيرة . ولكن الناس لم يعمروا ، فبرغم هذه العوائق تدبش إلا بعد أنطف من القصة القصيرة في هذا الوقت ، تدل على أن كتابها علم علم الإلهام بأصول القصة القصيرة - في أي زمان

ومكان وصلت فيه إلى القمة - ولقد ضربت مثلاً على ذلك بقصة «القرية» محمود طاهر لاشي في كتابي «فن القصة المصرية» .

هناك أيضاً نزعة الانقياس التي سيطرت على مختلف الفنون في ذلك الوقت وأبنا المسرح منرجماً أو مقتبساً . وانركنا هذا في القصة القصيرة عند محمد تيمور ومحمود طاهر لاشي . هل كان التلهف على النشر سبباً في تعذر الإنتاج بهذا النحو ؟ ورغم هذه العوائق لم يطف قدم القصة القصيرة

بهم من كلامي السابق - أن الأدب المصري هو مصرنا - ونحن الحظ وجدنا أمثلة مثلاً في بعض الأساتذة في القصة القصيرة . أحمد رضا فرسي هو جان دي عوباسان والأخروسي هو تشيكوف . ثم جئنا ثالث إنجليزي هو سومرست موم الذي ألهمنا شيئاً من التكنيك وصيغة القصة . نحن ندس بفضل كبير جداً للأوليين عوباسان الفرسي في الأربعة أسطر الأولى من قصته يسيء لك فوراً الجو الذي دارت فيه الأحداث . ويبيء فوراً الشخصيات إن المدخل لديه من العجب ما يكون . بلا مقدمات يضع القاريء مباشرة في قلب الحدث

٢ - المسألة تتعلق على الكتاب نفسه . أحسنت منذ البداية أن نفسي غير طويل . وأنني أريد النقاط بعضاً من الحوادث والتكرير عليها . وميل الشديد إلى التامل والوصف . كما أنني أفضق طرحاً بالحدوث والسرور ميل غريبي ومقدار استعدادي مما اللذان دفعنا إلى اتحاد شكل القصة القصيرة . مع النظور والخيالي يلفق اللغة لحأت إلى أن تكون القصة القصيرة تسودها روح شعرية . وهذه الروح تدور في القصة القصيرة أكثر من الرواية . والمسألة ليست شكلاً فقط . بل هي تداعل شديد للغاية بين الموضوع والشكل والحركة . حلل هذه الأشياء تجدني إلى الموضوعات . ثم الحزن والراء إلى بعض الشخصيات الضالعة في عهم الحياة والوقوف عندها ووصف حياتها

٣ - في أول الأمر لم أقرأ شيئاً من أصول هذا الفن القصصية . لكن عندما تقدمت قليلاً . وكأني أسان يحترم نفسه . قرأت لكي لم أقرأ نظريات الجامعة ولي في هذا الموضوع حديث كبير لا أريد اخوض فيه الآن . قرأت ما يفرقه الكتاب المبدعون عن المهام . وشرحهم كيف يعملون . وما هي العوائق التي ولعب أمامهم . وأحدثت مثلاً رافا من باستريانا . وهو يصف نفسه ذات ليلة مقمرة وحيداً يكتب شعراً . يعجب به أجا إعجاب . ربه وموسيقاه . فإذا أصبح الصباح . وإعادة قراءة ما كتب . لم يجد فيه بريق النيل وموضه . هذا عدى درس أنني من أية طريقة فكرية في أدب القصة . ولذلت انصح الكتاب الذين . حذر أن تفتح قلبك وأنت تكتب . القصة دائماً . مهمتك هي المعنى وتجديده

٤ - انظر إلى عبرت من هذا فيما سبق . والمؤكد أن إحالة النفس وطبيعه الموضوعات متداخلة . والهمة النشر لها دور كبير بالنسبة في كثرة القم في معلول . وكنت لوسل إنتاجي بالمريد فبشر . نشرت في مجلة «الاستاذ» وجريدة «البلاغة» و«كوكب الشرق» . بالموسطحي بعث بها إلى الاستاذ سلامة موسى فنشرها . كان النشر ميسوراً فيها

٥ - اللغة الجمالية والإحساس الفني . هذا هو المهم عدى كيف تنص الناس . كيف تنصل بالعالم الخارجي . وما الوسيلة التي يمكن بها إحداث هذا الاتصال . الإحساس بالإنسان الجمالي . إيظاظ الشعر بالوجود الإنساني . بحاسة الوجود الإنساني . ويجب أن يكون هناك امتناع لائسبة . كان عيسى بشرة غريبة جداً ويتوخ من الإحساس الجمالي . بحث . يكون كتابة وميله الاتصال بينا وبين الأشياء . هذا هو غرضي

وأما عصر متسب في باد . ليس عصفوا عاملاً . لا في في مرة معيه تولت هذه المهمة . أريد أن انتمى إليها . وان فرضي عني . ولريد الاغمر على القاريء الأشياء الدقيقة . التي اعلم علم اليقين انها محر عبيد . لاني اعطيه . واحاطب إحساسه الارقي من إحساس القاريء العادي . لكي لا تنكم في فضاء مع لرب طلي بالكتاب المبدعين . لريد أيضاً الوصول إلى القاريء العادي . فيجب أن أحسن به وان

أكون قد فهمته حتى الفهم - وبلا شك يحدث عن هذا الشخص وعن ظروفه واحواله وكيف أعامله بعد ذلك فندخل إلى ثانيه . والرجل المعادي هو الإنسان أى إنسان

٦ - مررت مرحلتين المرحلة الأولى كتب أكتب القصة فيها دفعة واحدة . ثم أتفحصي بعد ذلك . ثم انتقلت إلى التي لا أتحرك من جملة إلى جملة أخرى . حتى استغرق من ان هذا هو النص النهائي هذه المرحلة . لا أدري أيهما أفضل على كل حال فإن الصورة النهائية التي استقرت في قلبي وفي ذهني واحدة وأتمثل عاة تنبها في معاهدة النص الذي أكتبه . يثنى الأنفس ويجهد عصب . مع العلم بأن الشرط الذي يسهل على نفسي هو أن يبدو ما أكتبه وكأنه شيء سهل . إنه الوصول إلى السهل من الطريق الوعر

٧ - يشوقني أن أكتب بين كتابة القصة والسيناريو . وهو التجهيد للحدث . في السبيل مثلا . ترى غالبا يريد أن يقتل بمائة حادة . يجد المخرج قبل الوصول إلى مشهد تنفيذ الجريمة . بعضها تشاهد هذه الآلة الحادة في مكان ما . كأن يتأوطأ القاتل في مشهد سابق . شقة عهد للحدث . وفي إحدى قصص فتاة سوف تواجه أزمة شديدة ذات حساسية . ولكني أظهر طبيعة هذه الفتاة قبل أن أصل إلى هذا الموقف . قدمت موقفا ثانويا . لأبرهن به على إصابة هذه الفتاة بهذه الحساسية . يجب ان يكون هناك تهديد أو إشارات تهديدية كنوع من الترجيح أسميه بالصعد . ولأن بلا صغته . وعلى الكاتب أن يدرك هذا ويصوره في الوقت نفسه . راكتي بهذا المثال

٨ - لا علاقة لي مطلقا بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة . علاقتي بالإنسان أينما كان . إنسان له عقل وإحساس ومشاكل عاطفية . والديا أهم به هو قدر الإنسان حتى إلى النظرة الكونية الميتافيزيقية . والإجابة عن السؤال أخلد من أنا هو أن أكتب البتة . وعلاقتي بالله وبالخير . هذه هي المسألة التي تشغلي دائما

الصور ان هذا يعطى للقصة عنصر الاستمرار . وعندما نخطب الأوضاع الاجتماعية ونسبى إلى النص صديقا كمرجع . كيف يطلب من معرفة تاريخ الطفلة الوسطى في مصر من سنة ١٩١٩ حتى الآن دون قراءة يجب بحسب . ومع ذلك فلقد تغيرت الأوضاع الاجتماعية وظلت أعمال يجب بحسب بطانة

ولا يوجد شك في أن ارتباط الأدب بالقصة الاجتماعية المباشرة بطلان من فهمه  
عز الدين عبد الله

أريد الوصول إلى الأشياء . أزعجهم أن كل أعزى وقتت فيها طويلا على وصف الأشياء . كما تقول مدروس النسيبة

١٠ - أفرقت الزمان والمكان بلا عيين . غائبا لأكتب دراسات اجتماعية

١١ - سررت فيما سبق بعضاً من تطور القصة القصيرة . ومن التطور الذي صادفنا هجوم فرويد علينا . في وقت من الاوقات عصمتنا هذا المحرم . وكان هذا الموضوع محيا إلى لأن كما قلت أسمى للامر الإنسان . خاصة إذا ولد مصابا بعقد نفسية لأدب له فيها . وجدت نفسي مسلما في مرحلة من المراحل إلى التعبير عن العقد النفسية وأنا لا أنقل من نظريات فرويد . لكنها بالية في ذهني . أنا أزعجهم أن علم النفس لم يقدم في قصص كما خدمته في قصص . وفي الوقت الذي قلب فيه تأثير فرويد كثيرا من الاتجاهات الأدبية في أوروبا . نجد أن الأدب المصري احدث لم يتأثر كما ينبغي

ونتيجة التطور ؟ انقطاع عن الكتابة بشكل تام

١٢ - هذا السؤال مهم جدا . كما قلت أنا منم بالوصف والتأمل وقيل الصبح على الحادثة . فأي القوالب يخدم ؟ لقد خدمت فائدا اعتبره من أهم القوالب الأدبية . ويجب أن يستعمل العناية والاهتمام . وهو ما أسميه باللوحة القصصية . بمعنى رسم صورة بالعلم لموقف أو لشخصية أو لحدث . دون ارتباط والتزام بفواعله القصة القصيرة . هذه اللوحة القصصية أقرب إلى القصة من المقال . وفي المحرر من الحدث . أصبحت أدب الطفل أنا وحسب فوري بفضل اللوحة القصصية . بعد ان كان المقال وعظا وإرشادا . أغلب إنتاجي في الفترة الأخيرة كان لوحات قصصية . ولقد لانا الأستاذ فاضل دميون . الحمد لله ان نجني حتى نحرق من قيود القصة القصيرة .

إذن اللوحة القصصية هي القالب الذي اعتمدته بعد القصة القصيرة . وتعطى هذه اللوحة القصصية حرية بدون قيود

١٣ - يجب ان أوجب على سؤال آخر هو . ما مستقبل الشاب المصري المعتم في مصر الآن . أليس هذا الشاب المعتم هو من سيكتب هذا الشكل الأدبي في المستقبل . أنا حزين جدا عندما أرى مستوى التعليم . مستوى علم الشباب باللغة العربية . مستوى علمه باللغة الأجنبية . مستوى إحساسه بالجمال وبالندوة الفنى . مقاومته الطعن الاجتماعي والأزمة المشيئة التي تحاصره ويحيط به في كل الأعمار نحن في أشد الحاجة إلى طلائع جارية وفاعلة كعظم هذه القهود . كي ننطلق

تشجيعا من المجموعة الأدبية التي نشأت فيها . محمد يسري أحمد . صلاح حافظ . حسن فزاد وغيرهم . ورغم التشجيع ظرت إلى هذه المجموعة على محاذ أن ألقوا ذاتي بين أفرادها . ورغم ذلك كنت شديد الحرص على أن أقدم لهم شيئا جديدا . ومرت في الأهم إلى أن كتبت - أروع ليلى - ونشرت في المصري . وقد سبقتها قصص : نظرة . و : هور . و : العكيوت الأحمر . التي اعتبرتها بمثابة تمهيد على الكتابة . وأستطيع أن أقول إنني بكتابة : أروع ليلى - وضعت قدمي على أول الطريق وعزيت على المكونات التي أستطيع الانطلاق منها . أنفسي في رحلتي الاستكشاف ثم أعود إلى درعاً الخاص لي لأطلق منه مرة أخرى . عند هذه النقطة من رحلي بدأت قراءة تشيكوف وجوركي . وحتى أكون صريحا وصادقا مع نفسي . أعترف أنني لم أهر بشيكوف لأنه كاتب عميق لا يبر من كان في مثلي سوى وقها . يسري جوركي في هذه المرحلة

أما مصادر الأخرى فأهمها القصص البوليسية التي لعبت دورا كبيرا في حياتي . لأن الخط البوليسي هو الخط القصص الصحيح ويمثل في عملية البحث والاكتشاف . إن كثيرا من القصص العلمي بوليسي لأنه عملية بحث واكتشاف الحيل للفرما . وإلى جانب القصص البوليسية تأثرت بألف ليلة وليلة . وعلمي القصص الشعبي المتروكة في تناول حقائق الحياة مباشرة دون تورية

٢ - لقد بدأت مزودا بهذه الأسلمة . أسلمة الاعتماد القوي . والقضية الشعبية . فأنا كاتب مؤمن بالقضية الشعب . نشأت من قلب الحركة الوطنية متحمسا بها . وكنت من لهادت كلية الطب . وفي الوقت ذاته من القناعات الفكرية الشابة لهذا الجيل . وشعرت أن كتابة القصة القصيرة تجسلي أكبر فاعلية في خدمة قضية الشعب . ولو وجدت أنني أستطيع خدمة هذه القضية في مجال آخر غير كتابة القصة لا تجهت إلى هذا المجال . لم أكن أريد بالضرورة أن أصبح كاتب قصة قصيرة . بل كان دافعي أن أصبح كاتبا شعبيا فحسب . وكان اتجاهي لكتابة القصة وسيلة لاكتشاف هذا الفن ودراسه . ولا زلت في مرحلة الاكتشاف والدراسة حتى هذه اللحظة . وربما يكون الشكل الجديد الذي أكتبه الآن . وهو ليس قصة قصيرة بالضرورة ولكن له وظيفة القصة . فهي فاعلية وجدان الناس بهدف تعليم ذلك الوجدان وتقبله . قد يكون هذا الشكل هو الشكل المناسب الذي اعتنيت

ولذلك قهنا كتاب يكتبون قصة واحدة فحسب . وما يكتبونه بعدها تنويعات عليها تقتصر على تغير الأمكنة والحوادث وأسماء الشخصيات . وهناك كتاب آخرون لا يصلون أبدا إلى لحظة الكشف ولكمهم يتنازرون بدأب واجتهاد يولده تراكما كمييا يعطي في النهاية كنفا عاما . أما أنا فالقصة القصيرة عندي لحظة كشف عازلة لما يتصني ويجبني في نفس الوقت . لأن هذه اللحظة غاية في الخطورة . تعبري وتغير القاري .

إن هذه اللحظة أهم لحظات حياة الكاتب وأخطرها على الإطلاق . إنه يحدد نفسه ويبدأ بالكامل لا سبيل هذه اللحظة . فهي أشبه برسالة تحتاج إلى قدر هائل من الإخلاص والصدق والتفتح المكامل لاستقبالها ونقلها إلى القاري . إن التحقق الكامل عندي يتمثل في هذه اللحظة الفنية الكاشفة التي تفرق متعنا أي متعة أخرى في الحياة

٣ - لا لم أقرأ . لا ما أعرفه بالحس والسبقة والفطرة أجدي مما يمكن أن أقرأ في هذا المجال . وإذا كان هناك من يعلم النوتة الموسيقية لأن أذنه غير قادرة على حفظ الحن لمدة ساعتين فإن أذني قادرة على حفظ الحن قصص طوال أربع وعشرين ساعة . لست في حاجة لتعلم النوتة القصصية - إذ صح التعبير - من مصادر خارجية

٤ - ليس لسبب من هذه الأسباب . وإنما لأنني أستطيع بالقصة القصيرة أن أصغر مجرا في فطرة . وأن أصر جملا من قلب إبرة . أستطيع عمل معجزات بالقصة القصيرة . إنني كالمخوي الذي يملك حبلا طوله نصف متر ولكنه يستطيع أن يحوط به الكون الذي يريد . القصة القصيرة طريق في التفكير ورسالة لفهم نفسي والإطار الذي أرى العالم من خلاله . إنه الإطار الذي وجدني ولم أجده

٥ - أكتب كي يعطيني القاري وهو يقرأ . لا أن أكتبه وأنا أكتب ولا يكون لي ذوق وقفا سوى الرؤية التي أراها . وأحدد مسؤليتي بنقل هذه الرؤية حتى تصل كاملة إلى القاري . لذلك يهرب عن دهي أي عامل خارجي مثل النشر أو القراءة أو أية مكاسب أحصل عليها من وراء الكتابة . إن مهمتي تقتصر على تحقيق هذه الرؤية وأكون أشبه بمن يصنع حطمه بنفسه لذلك تستغرقه دائما حالة الخلق الذي يريد أن يقدمه في أبهى صورة وأكملها

المرحلة التي أمر بها الخالق التي أكتبها الآن تختلف عن اللغة التي كنت بها - لو خض لياني - على سبيل المثال هذا هو تصويري، وعلى القاد - إذا ما أرادوا - أن يكتشفوا - من خلال التحليل الأسوي - عما قد يكون هناك من خصائص ثابتة

٨ - لو كتبت قصة ذات مغزى ينفرد به - فاقصة عدي وسبقة خلق كون - وليس خلق جنس - فإذا أمكن تلخيص كون برمته في مغزى أصبح هذا الكون شديد التواضع والصفاء كم أرد كتابة قصص تعليمية مباشرة إن لغة الخلد أن يصبح الإنسان معاً - لكنني لست بمعلم إني أحب نفسي بالكامل في القصة - فإذا كان لملك النفس مغزى فليستخرجه القاد أو القاري - ولكن هذا لا يبق وجود ما أسميه الدافع المباشر قد يكون السبب الذي دفعني إلى الكتابة سبباً ثالثاً - وقد تناول القصة ذاتها قصة ظفوق أظفها السبب الذي استغرق في بداية الأمر - لكن هناك دائماً سبباً مباشراً يكون بمثابة المحرك أو الدافع

٩ - لا فرق بين الحدث والشخصية فالشخصية تخلق الحدث والحدث يخلق الشخصية

١٠ - إن في مفهومنا مختلف المفاهيم التطبيقية لعملية الخلق التي - الإبداع عندى أشبه ما يكون بخلق الكون - سديم من الإحساس يتكون داخل ثم يبدأ حركة هائلة الضخامة بطرق الوقع، وتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات وتشابك علاقاتها وتحدد مساراتها - ويعرف هذه الحركة تكون القصة قد تخطت واكتملت فيها أسماء القصة - الكون - الخلق التي هي أصل مراحل السديم -

١١ - لقد بدأت كتابة القصة القصيرة وعدد كتابتها قليل جداً في العالم العربي

والآن يزيد عددهم على المئات وأنا فخور بهذا لأن القصة كانت ان تصبح فنا شعبياً يراوله الناس يسر وسهولة، وأما في تصاعف هذا الرقم مرات ومرات - لقد مونت في مرحلة عملت خلالها على خلق قصة قصيرة قصيرة - وقد حدث - ثم انجذبت إلى تطوير هذا المفهوم وربطه بلغة الصبر وقد حدث - وأعبراً أود أن يصل صوتنا إلى آذان العالم - ولابد أن يكون هدفنا في المرحلة القادمة أن نخلق إضافة إلى التراث العالمي - فنحن نتحمل مسؤولية أدبية كبرى تجاه العالم لأننا نعال من مأساة

١٢ - هذا يبدنا إلى الحديث عن الأنواع الأدبية والفصل بينها - ليس هناك فصل بين هذه الأنواع - قصتي - نيويورك ٨٠ - على سبيل المثال - هل تعد مسرحية أم رواية أم قصة قصيرة؟ أنا لم أصنع لها لافتة تحدها في إطار نوع أدبي معين - والأمر مترك للقاري - إن هذه القصة نموذج يبدل مرة ثانية على عدم وجود فكرة مسبقة على عملية الخلق تحده في إطار معين

١٣ - أرى أن الدراما التلفزيونية القصيرة تحتل مكان القصة القصيرة في المستقبل الجيد - فقد ارتبطت القصة القصيرة باختراع الطباعة والنشر الصحافي ولقد أدى استخدام الكاميرا وسيلة للتصوير إلى نشأة الدراما التلفزيونية القصيرة، والى تقدم قصة تستغرق أقل من ساعة - وتوقع أن يتحول قطاع من الفنون المكتوبة إلى الكتابة الأصغر، وهي الكتابة بالكاميرا أو الطكيز من خلال الكاميرا، وأدع كاتب القصة القصيرة إلى ضرورة دراسة هذه الأساليب الفنية التي سيكون لها تأثير يتضاعف مع الوقت - هذا فيما يتعلق بالوسيلة فحسب - أما مواضيعها الموهبة الخالقة للعمل التي لتظل ثابتة - ونظالي الكاميرا عمياء مثلاً يبق اللطم صامتاً إلى أن ينطقها أو تنطقه يد فنان فليس ممكن

الأخرى - من القصة القصيرة التي قرأتها - لقد قرأت قصص شهاب يند القصة - ليريتوف - وغيرهم - وقرأت لكثير من الكتاب للمصريين والعرب ولكن الأسماء التي ذكرتها في بداية الإجابة هي الأسماء التي لعبت دوراً في تشكيل رؤيتي وهي هذا الفن

ومازلت حتى الآن أحرص على متابعة هذا الفن بشكل دقيق ومستمر - و بعض الأحيان أعود إلى الأعمال التي سبق أن لعبت دوراً في حبي هذا الفن

٢ - لفت نظري إلى هذا الفن أنه يستخدم نفس الأدوات المستخدمة في كتابة الرواية وهي الفن الأول الذي أتعامل معه - أقصد القدرة على الفهم والحكي وخلق عالم متكامل - أي محاولة تقديم فعل بشري يتحرك إلى الأمام - من خلال نقي معين من الكلمات - ورغم هذه المشاركة الأولية في الأداة المستخدمة إلا أنها يختلفان بعد ذلك في كل شيء - إنها كالتاريخ الواحد الذي يتحول من لحظة معينة منه إلى طريقين متوازيين ولا يلتقيان أبداً بعد ذلك

وقد لفتني إلى الاهتمام بالقصة القصيرة - أن فيها الكثير من الإمكانيات الفنية التي ربما لا تكون موجودة في الرواية

شأن هذا العالم المركز والمكثف - وهذا الشكل المختصر والمشدود - الذي يختلف عن الرواية في كل شيء - أيضاً - كانت بداخلي بعض الغموم كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى التعبير عما بدا في الرواية

بل بقي في بعض الأحيان كنت أتصور أن القصة القصيرة أقرب إلى منطق الحياة والواقع - فنحن لا نعيش الحياة اليومية كثير متدفق ومستمر بصورة كاملة بل العديد من الحزبات والملاحظات العابرة التي قد لا تواصل مع غيرها - سابقة عليها أو تالية لها - كنت أتصور أن كتابة القصة القصيرة - متصفح أكثر متعة من كتابة الرواية - فمن وضع اليد على الموضوع كله والإحاطة بالعالم الذي أقصده ستكون كاملة وأن الانتهاء من القصة الذي لا يوصف خلال مراحل الكتابة المختلفة سيكون قصير - لكنني اكتشفت بعد ذلك أن كل فن له صحبائه الخاصة به وأن

## يوسف القعيد



١ - على المستوى العالمي قرأت أنطون تشكوف - وموبسان - وقصص هجران القصيرة - خاصة مجموعته الغدقة - الفرفوس المظفود - وكانت المشكلة هي التخلص من التأثير المخاد والمزعب هؤلاء الكتاب الثلاثة - وقد ظلت فترة من الوقت - أعود فيها بين الحين والآخر إلى هذه الأعمال لأعاود لقائها من جديد وهذا يحدث إلى الآن

على المستوى المحلي قرأت يوسف إدريس - ويوسف الشاروني - في أعماله الأولى - وقرأت ذكرى تاجر

تلك القراءات تحت كلتي قبل أن أبدأ في كتابة القصة القصيرة - وقد تم هذا متأخراً عن كتابي الرواية ولكن قراءاتي لم قد استمرت حتى بعد أن بدأت في كتابة القصة القصيرة - وظلت مستمرة

ومن الصعب على الإنسان أن يتخلص من هذا الأثر غير العادي - قراءات هؤلاء الكتاب - ولكنني في مرحلة متأخرة من قراءاتي السابقة على الكتابة التفرقت يحيى حتى

وكان اللقاء يحيى حتى صوته في قصصه القصيرة أو قصصه الطويلة يحيى إعادة النظر في كل القراءات السابقة عليه - هناك طبعاً العديد من الأعمال

صحوبات كتابة القصة القصيرة فيها طابع التجدي ، من الصعب التغلب عليها في كل مرة . وإذا كانت ضخامة الرواية وتحميها وتعدد مسوياتها يجعلها متعبة . فإن تركيز القصة القصيرة ، وكتابتها وتقطيعها لجزئيات الحياة اليومية يبدو أكثر صعوبة ألف مرة من صحوبات الرواية

أما تجارب الأولى لكتابة القصة القصيرة . فقد بدأت بعد نشر روايتي الأولى ، المتجدد . كان في الأمر فجر من الإغراء . والرغبة في محاولة التجريب

لنصفي الأول وليس يعني حتى نشرها في مجلة ثقافية . لأن الموقف الفكري فيها أو الرؤية الأخلاقية كما قال هو . لا تعلق والموضوع العام ، لأن القصة كانت تعيد قائلها . هكذا لأنها هي . وقد تكررت ولها في الموقف عند هذا الحد وفي الرواية أصبح لي لكي أقول من خلالها ما لدي . ولكن من يستطيع الموقف عن هناك شكل في بعد البدء في السيرة في رويته . كان الموقف صعباً إن لم يكن مستحيلاً . نشرت القصة الثانية والثالثة ، وهذا الشهر صدرت مجموعتي الثالثة صحوبات الزمن الخرج ( وقد صدر لها « طرح البحر » و « تجفيف النعنع » ) .

٣ - قرأت بعض الدراسات حول أصول القصة القصيرة كانت أولها الدراسة القديمة للكثير رشاد وشدي برهم التي تغطي الخطير الذي دخله بعد ذلك ومواقفه المتأخرة أيضاً . ولكن دراسته بعد من الدراسات الملمة . هناك أيضاً الكتب الطويلة المبكرة ليجي حتى ، مثل « فجر القصة المصرية » و « كتابه » « خطرات في اللغة » .

من الكتب العامة عن القصة القصيرة دراسة فريدك لوكون « الصوت للغة » و « كتاب لوميلوف عن تشيكوف » . فيه الكثير من الملاحظات عن القصة القصيرة ولغونها . كذلك المقابلات النقدية والدراسات الخاصة بالأدب الروائي والقصص بشكل عام . وما كتبه المبدعون أنفسهم عن فن كتابة القصة خلال تجاربهم الذاتية .

وإن كنت أعتقد أن ما كتب في أصول هذا الفن لم أفد منه بقدر بقدر الذي أفدته من النصوص الأدبية نفسها . هذه فائدة لا توصف . وإذا كانت الدراسات هي التي أسلطني من طريق الاستفادة .

٤ - المشكلة في الإجابة على هذا السؤال أنه أكتب الرواية إلى جانب القصة القصيرة . ولا ينحني إلى أحضان القصة القصيرة أنها سهلة النشر عن الرواية . ولا يعود الأمر إلى الحالة النفسية . ولكن القبول الذي يسم القصة هو طبيعة الموضوعات . هناك بعض الموضوعات أشهر من البداية أنها أقرب إلى إيقاع القصة القصيرة وإلى شكلها الفني . وأن هذه الموضوعات لا تصلح أبداً للمعالجة من خلال الشكل الروائي . في بعض الأحيان يتطور الأمر خلال الكتابة وتصل القصة القصيرة إلى قصة طويلة . أو إلى رواية . وقد حدث أن كتبت قصة قصيرة هي « الحرب في بر مصر » ثم عدت إلى نفس القصة . وكتبتها كرواية نشرت بنفس العنوان . وإذا كان الموضوع معقداً في بعض الأحيان الأخرى أشهر أن القصة القصيرة مجرد رواية ملخصة أو مشروع لكتابة رواية فيها بعد مثل قصة « النونة » .

ول كل الأحوال فإن ما ينحني إلى كتابة القصة القصيرة هو طبيعة الموضوع الذي يلح على . لأن بعض هذه الموضوعات لا تصلح إلا قصة قصيرة .

٥ - تهدف القصة القصيرة إلى شيء مثل الرواية ، مثل أي عمل فني أناسه إن ما يركن هو نوع من القلق والفرور وعدم التوافق مع هذا العالم . يبدأ الأمر لدى من إحساس بأن ثمة خللاً في هذا العالم . وأتني أصعب هذا الخلل من خلال الشكل الفني الذي أتكلم من خلاله . أقصو أن العالم أو خلا من هذا الخلل الجوهري ظهر فوجد لدى الرغبة في الكتابة أبداً

في هذه الحالة ، فإن الهدف هو توصيل هذا الإحساس إلى القارئ . إلى أنتم قارئا . ومحاولة العثور على هذا القارئ بعد من همومي الأساسية . وفي الكثير من الأحوال التي تعبر عن هي بسبب هروب هذا القارئ الذي تسرقه ما كل يوم أجهزة

الإعلام التي تعتمد على القلق السلي . أتني أن يكون القارئ الخاص لي ، الذي يقرأ أعمالي ، هو نفس الإنسان الذي أكتب عنه ، نفس الإنسان الذي أحاول أن أكون صوته الخاص ، أتكلم بلسانه الصامت ، وأصير عن صحتي الإنسانية اليومية التي يتعرض لها أتني أن هذا الإنسان كان قروياً . ولكن هذا لم يحدث ولقارني من المثقفين سكان المدن أبناء الطبقة الوسطى تلك الفئة المستريحة مالي والتي لا تعاني ، وتعارض القراءة كتعب من قنوت اليوم بعد الانتهاء من المشاكل اليومية .

وما كنت متشائماً . وذلك جزء من طبعي المزاجي طبعاً . وقد توجد بعض الاستنتاجات لهذا الوضع . قد تكون هناك فئات من المثقفين أكتب عنهم قروياً . ولكن خطوط الاتصال غير واضحة بيني وبينهم . وذلك مشكلة للمشاكل

٦ - هذا الذي الرمي غير محدد . هناك قصة تستغرق شهراً وقصة أخرى أكون فكرتها ثم أعود إليها بعد فترة من الوقت . إن فترة الإعداد النفسي الداخلي والتي تستغرق أكثر فترة من الزمان . وعندما تبدأ لحظة الكتابة تكون معظم المشاكل قد حلت قريبا .

هناك العديد من الصحوبات في الكتابة وهذه الصحوبات تترك في فترة التحضير والاستعداد النفسي من أجل مواجهة لحظة البدء . بعد البدء تكون هناك مشاكل الصياغة اللغوية وكيف تدير هذه الكلمات عن صورة حقيقية لتطابق الواقع الذي أكتب عنه . كثيراً ما يحدث حالة من التبدل والتبدل في الكلمات . ولكن لابد أن نمر فترة من الوقت . حتى تألي الكتابة الأخيرة . وخلال هذه الفترات يكون هناك العديد من اللغاب

٧ - كل عمل فني جديد . بعد إضافة لغة وحرفية ، إلى ما سبقه . أنطلق منه وأنا أشعر أتني أكثر بلقاء وإدراكاً لهذا الفن . أول المشاكل التي حاولت حلها من خلال العمل اليومي ودراسة الكتابة المستمرة كانت مشكلة الحوار في القصة . وقد استغلست نفسي بعض العناصر الحرفية . مثل محاولة كتابة لغة تقع في منتصف المسافة بين العامية والفصحى . وهي الكلمات التي تكتب بنفس أحرف الفصحى ، وقواعد النحوية المتعارف عليها ولكنها يمكن أن تنطق بالعامية . كما أنها لا تكلف القارئ الفهم أي جهد أو عناء في التعامل معها

هناك بعض العناصر الحرفية في النص ، مثل الاعتماد على الحدودية الشعبية . والحكي الشعبي وتطعيم الحكاية الشعبية بالعديد من الأمثال الشعبية المعروفة عنها في حياة الناس البادية . من العناصر الحرفية التي استطدت أن كل عمل فني جديد يجب أن يكون مغامرة في الشكل ، أتوصل من خلالها إلى الجديد ، ليس بصورة نظرية ولكن من خلال الممارسة

استطدت بعض العناصر الحرفية . فقد لا حظت أن معظم القصص الأولى في تحريك طويلاً في الزمان . وتقدم ماضي الشخصيات كله وفي المادة فهي تقدم ملخصاً لتاريخ الشخصية الماضي ، وهذا يؤثر على حركة الحدث في القصة وكذلك اتجاهه . مع أن تكليف القصة في لحظة واحدة ، وتعميق هذه اللحظة أفضل من التحريك الطويل في الزمان . في الوقت الذي نحمد فيه الرواية على التحريك الطويل نحمد القصة القصيرة على التحريك العرشي بقصد التكثيف والتعميق .

٨ - أدنى كله منهم باستمجة إلى أهم الاتجاهات المعاصرة . وهذا الإنجاز سبب سعادة لي ، وأبناء جيلي يتمنى بذلك . وفي عدد الرواية الماضي ، فإن جيل القبطان ، عندما طلب أن يفتح فرصة لوجهه سؤال لي ، مع أننا جئنا لكي نسأل جميعاً . كان سؤاله : عن أدنى يتحول إلى فن ملصقات الشوارع . وعندما أنجبت كنت سعيداً . ولكن سعادتي تضررت لأن ما قلته لم يشر بهم كافة ادعاءات العلمية والخيال .

إن أهم الاجتماعي له قل صلف على كافة حوامي . وأحاول مواكبة الحدث الاجتماعي في إنتاجي الأدبي . من باب مواجهة اللحظة وليس فقط التعبير عنها . أو التاريخ لها . ومع هذا أصعب قدر الإمكان على المعلومات الخيالية لتفصيل الفني الذي أكتب من خلاله



لي اهتمام كبير بالواقع الاجتماعي . وللغزى الاجتماعي من القوى الخلاصة ، وقد وجد البعض في ذلك فرصة للهجوم على أمثال الأدبية وطعن العنبر . لأنهم جميعا هربوا من المواجهة ، تحت أعلام : التفصيل ، والجد بالحق عن المباشرة ورفع الشعارات . وفي تصويري أن المعادلة الصحيحة هي تحقيق ذلك التوازن القوي بين العناصر الفنية في العمل الفني ومواجهة النظم الاجتماعي في نفس الوقت .

٩ - يختلف الأمر حسب العمل الفني . بعض الأعمال يتركها بتأجيل حدث فيكون هو الهدف الأساسي . الذي يتصور من حوله الاهتمام ، وبعضها الآخر يكون الغرض هو الشخصية أولا وأخيرا . لا توجد قاعدة ثابتة نهائية لدى . وفي تصويري أن الفن لا يمكنه قواعد نهائية . ولا أحكام أخيرة وأنه يمتدح في البداية وفي النهاية لطيفة وتوعية وموضوع العمل . أما الأحكام النهائية فلا وجود لها أبدا .

١٠ - يبقى جيدا لمحمد بندي الزمان والمكان ، من ناحية المكان كل لصحن تصور في الريف والتخمين في قرى المصيرية والقرى المحيطة بها . والزمان هو الزمن المعاصر في . وتوجد لدى رغبة تصل إلى حد الشغف الخاص أن أعدد بصورة صارمة الزمان والمكان . وأنا لا أنكر ذلك للصدفة ، أو الاجتهاد الخاص من قبل القارئ ، ولكن أسنده بكل وضوح لأم

١١ - من الصعب الإجابة على هذا السؤال بالتصميم . مراحل التطور قد يعرفها أفضل من وبصورة أكثر نضجا نالدي أدبي . أما أنا فقد لا أصلح لذلك

لأن الفنان عندما يبدأ الكتابة ، يكون هناك المشاركة في تغيير العالم من خلال النوع الأدبي الذي يكتبه . ويصور الإنسان في النهاية أنه غير هذا العالم فعلا ، وأنه تطور بهذا الفن وترثه بصيحات والصحوة على هذا الفن . لذلك لا أعدد لدى شاهدا عادلا على ما قلته ، وربما يكون هناك وفي جيل قادم من يصلح للقيام بهذه المهمة ، فكأن أن هناك فسادا للأمكنة وفسادا للأزمنة وفسادا للقطاعات هناك فساد للأجيال وأنا أتعاصر جيلا فاسدا من الفساد ، أوجيلا أصابته حالة من الفساد

١٢ - لم أتصرف عن فن القصة القصيرة وإن كنت أكتبه إلى جانب الرواية ولا بد من الاعتراف ، أنني أكثر ميلا إلى الرواية ، وأن استعراضي بها ومن خلالها مسألة مضمونة أكثر من القصة القصيرة . إن كان هناك أمر مؤكد فهو أنني لن أغير فن القصة القصيرة مستقبلا أبدا

١٣ - لا أتحدث عن مستقبل القصة ، وحدها . ولكن عن مستقبل الكلمة المكتوبة عموما . أنظر إلى هذه الكلمة على أنها بدون مستقبل وأنها مهددة من عصر الإعلام الذي نعيشه الآن . إن القراءة ، اختيار وموقف لا يقدم عليه الكثيرون والقراءة اختيار هام وله تبعات كثيرة . لهذا يتحول الكثيرون عن القراءة إلى التصفح مع زيادة الإعلامية التي تقدم . وفي بعض الأحيان أقصر أن الذين يقرأون هم من يكتبون ، فإن الكلمة المكتوبة لم تخرج بعد من دائرة الذين يتعاملون معها . قد يكون هناك قراء آخرون .. وهذا يهبط جدا . ولكن أين هم !



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع بحث وأبحاث من الكتب الجديدة

تقديم

يوسف كامل  
بدر الدين أبو غازي

أدوان مصطفى كامل  
(المراسلات)  
إعداد  
مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصرة  
إشراف: الدكتور هادي الجبل

العمارة ..  
فن صمد  
الإسلام  
كمال الدين صالح

صلاح عبد الصبور  
والمرحوم ..  
(مكتبة ثقافية)  
فؤاد دودة

بكاليف ..  
إلى صلاح عبد الصبور  
عبد الغفار مكاوي

الوسيلة الأدبية  
(الجزء الأول)  
تأليف: حسين المرصفت  
تحقيق: د. عبد العزيز الدسوقي

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

# مكتبة مكة بنو حسا

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للمكتب  
العربية والأجنبية  
ومكتب الأطفال  
وشرائط الكاسيت  
لتعليم اللغات

رحمها بكم في مكتبة مدبولي

العربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

## قراءة في:

# وَصْنَعِيَّةُ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ مِنْ خِلَالِ تَصَوُّرَاتِ كِتَابِهَا

١ - يعتقد كثيرون أن وظيفة النقد الأدبي الأساسية هي متابعة النتاج الأدبي في أجناسه المختلفة ، لكي يقول كلمته في كل عمل أدبي يستدعي الاهتمام به . وهذا الاعتقاد صحيح . ولكن في الحدود الضيقة للغاية للجهود النظرية النقدية . ذلك أن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حلبة من الحطب ليس نتاج آحاد مطربين كما لو كانوا جزءاً متناثراً في محيط . وليس كذلك مجموع ما أنتجه هؤلاء الآحاد . إن كل هازف يرفع على آتة الخاصة صوتاً خاصاً . ولكن السبقوية ، شيء آخر يجاور مجموع هذه الأصوات . كذلك الحال في النتاج الأدبي ، فالعمل الأدبي للفرد إن هو إلا صوت في معزوفة كاتب . والكاتب - بمعزوفته - ليس إلا صوتاً في سيقونية الإبداع الأدبي . في حلبة من الحطب . ولكن هذه السبقونية لا تتشكل من مجرد اجتماع هذه الأصوات في إطارها . بل من مجموعة العلاقات التي تنشأ بينها . بحيث عززى أصيلاً ، وتقاطع أصيلاً . وتتعارض في بعض الأحيان . دون أن ترتب في أوزانها وتقاطعاتها وعارضها . ومهمة النقد الأدبي - في المنظور الموسع للنظرية النقدية - هي أن يرصد هذه العلاقات لكي يستخلص المفزى الكلي لهذا الضرب من النشاط . وإذا كنا نسلم بأن النتاج الأدبي للشعب من الشعوب في حلبة من الحطب يمثل منظور هذا الشعب ، أو رؤيته الكونية ، أو موقفه الحضاري . فإن استخلاص هذا المنظور أو هذه الرؤية . وتحديد هذا الموقع . لا يمكن تحقيقها إلا من خلال رصد مجموعة «الأصوات» المنتجة للأدب في علاقتها المفزوية والمقاطعة والمتعارضة . وإدراك المفزى الكلي حركتها في الزمن . وهذه هي وظيفة النقد في إطارها الأوسع . وعلى أساس من هذا المفهوم تطلق هذه الدراسة .

عزالدين إسماعيل

مرجعى موحد . يلتزم به كل الكاتب . وعند ذلك . ولأن كل كاتب سيكتب ما بين له ويقره كثير كما بين لعبه الحديث عنه . يصبح من الصعب إجراء دراسة هذه الكتابات تطلق في اطمئنان من المطلق الذي حددناه في المدخل . ومن ثم تبرز أهمية الأسئلة التي طرحت على الكاتب (باستثناء كاتب واحد هو عبد الرحمن الرزقي) في أنها أتاحت لهم جميعاً أرضاً مشتركة . أو مساراً موحداً . يمشي فيه كل منهم - مع ذلك - مفيته الخاصة . بدءاً منها أو يتوابع . يسرع الخطر أحياناً . يهبط أو يبرز . يخلق أو يفرغ . وهذه الطريقة لم يمنح كاتب حرية على آخر . ولأنهم جميعاً قد ارتبطوا - بهذه الطريقة - بإطار مرجعي واحد ومحدد . لأنهم بذلك قد يسروا إجراء هذه الدراسة التي تستهدف رصد المفزى الأخير لنشاطهم الإبداعي في مجال القصة القصيرة . وتجريد الصيغة الحضارية لتصويرهم لهذا الفن الأدبي .

وأخيراً فإني من الواضح أن مجموعة الأسئلة التي طرحت على الكاتب قد أعدت بطريقة تسمح للكاتب - حين يجيب عنها جميعاً - بأن يشرح علاقته بالقصة في امتدادها الزمني . ابتداء من مرحلة ما قبل إقامته على كتابتها حتى تصوره مستقبلاً . وفي الوقت نفسه تدخل به بطى الأسئلة في دائرة القصة القصيرة في ذاتها ، أي في كونيتها الموضوعية والفنية .

وفي ضوء هذه الخلفية يمكننا أن نقسم الأسئلة إلى مجموعتين أساسيتين الأولى هي مجموعة الأسئلة المتصلة بملافة الكاتب بالقصة القصيرة في امتدادها الزمني ، والأخرى هي مجموعة الأسئلة المتعلقة بوضعية القصة القصيرة ذاتها . وفي هذه الحالة

٢ - ومن اللازم - منذ البداية - أن نوضح أمرين مهمين : أولاً يتعلق بالجانب الإجرائي والآخر يتعلق بالهدف . فن الخاتمة الإجرائية لا تقوم هذه الدراسة على كشف العلاقات المخططة بين عناصر الإبداع الأدبي في أجناسه المختلفة في الآونة الراهنة . بل لا تفصل أدنى اتصال بالنتاج الأدبي نفسه . وإنما تقوم هذه الدراسة على أساس من مجموعة «الشهادات» التي أدلى بها عدد من كتاب نوع أدبي بعينه هو القصة القصيرة . يملكون الأجيال التي تتعاصر في زمننا الزمان . كما يملكون - في تشكيل آخر - شتى الاتجاهات . أما الهدف فهو تمثل التصور الكلي الذي تلقى في إطاره هذه الأجيال المخططة والاتجاهات المخططة وضيق . وسيكون من المسلم به - من جانب هذه الدراسة - أن هذه الشهادات هي خلاصة تجارب أصحابها ، أي أنها الصورة المستخلصة من الدراسة الإبداعية لكل كاتب على حدة . وأنها تعبر - في صدق - عن تصور كل منهم لذلك اللون من النشاط الإبداعي الذي يبدله - أي في مجال القصة القصيرة - إيجاباً وسلباً .

ومن اللازم - كذلك - أن نوضح وضعية هذه المجموعة من الشهادات التي تستخدمها الدراسة مادة لها . فنحن مع هذه الشهادات يلزمنا ثابت واحد ومجموعة من المتغيرات . أما الثابت فهو مجموعة الأسئلة التي طرحت . وأما المتغيرات فهي إجابات الكتاب أنفسهم . ولقد كان من الممكن أن يترك الأمر عند البداية لكل كاتب في أن يختار الإطار أو الكيفية التي يعرض من خلالها تصوراتَه للقصة القصيرة . مستخلصة من تجربته . ولكن دراسة هذه الشهادات - عند ذلك - لم تكن لتكون مجدية . فضلاً عن صعوبة . وتأتى الصعوبة من أنها لن ترتبط بإطار

يخلص إليها في المجموعة الأولى من خمسة ، نظم الأسطة الثلاثة الأولى ، مع تعديل في ترتيبها ، بحيث يصبح الأول فالثالث فالأول ، كما نظم الأسطة الثلاثة الأخيرة بترتيبها المذكور . أما المجموعة الثانية فنظم صيغة خمسة ، تبدأ بالترتيب وتنتهي بالعاشر ، ولكن النسق الموضوعي - من منظور الدراسة - يحمل ترتيباً كالآتي :

الترتيب فالخامس فالعاشر فالسادس فالسابع فالخامس فالعاشر ، وهو الترتيب الذي يواكب عملية الكتابة ، مثل انتحار الشكل حتى الانتهاء من تحليفه ، بناء ومغزى .

٣ - ولنشر الآن في استعراض المجموعة الأولى من الأسطة ، أو - بالأحرى - الإجابة عنها .

وبهذا هذه المجموعة بمحاولة لتعريف القراءات القصصية التي سجلت في أصول  
الكتاب إلى عالم كتابنا ، أو ما يمكن أن نسميه مصادر القارئ القصصية ، التي  
كان لها دور في اهتمامهم بقرائهم العامة . وإليهم - فيما بعد - على كتابة القصة  
القصيرة . ويتناول - على عرصة - مع هذا اللون من القراءة لون آخر يطرحه  
السؤال الثالث . يتعلق بالثقافة النظرية المتصلة بأصول هذا الفن الأدبي والقصصية  
وتحليل إجابات الكتاب في هذا المصدد ينهي بنا إلى مجموعة من الملاحظات .  
فيما يتعلق بمادة القراءة القصصية يمكننا أن نعدد في مصدرين . أحدهما  
أجنبي والآخر عربي .

أما المصدر الأجنبي فنورج بين الأفعال النفسية التي تحمل - في العرف الأدنى السائد - قيمة لينة عالية . والأفعال ذات الطابع الاستهلاكي . والأفعال الأولى هي نتاج كتاب مرموق وذو لحن الصيت عالميا . يعتمدون على المنهج النفسي النفسية الأربع - الروسية والفلسفية والإنجليزية والأمريكية . بل وبما كانوا ناطقا بالإنجليزية في زمانهم فإذا وقفنا عند أكثر الأسماء ترددا في إجابات الكتاب وبمضامينها على النحو التالي : تشيكوف - وموباسان - وموريس كروم - ورومانوف - قد تظهر من الكتاب الروس أسماء «جوركي» - «تورجيف» و«تولستوي» و«ديستوفسكي» - وقد يظهر من الفرنسيين «فكتور هيجو» - ومن الإنجليز «توماس هاردى» - و«جيمس جويس» - وغيرهما . كما يظهر من الأمريكيين «الشتاينبك» - ولكن يظل الكتاب الأربعة الأوائل يتردد أسماءهم أكثر من غيرهم ومن الواضح أن كل واحد منهم يظل رأس مدرسة مستقلة فوائدها تظهر ومع ذلك كان الإقبال على قراءتهم يتفوق الإقبال على قراءة غيرهم . هل يزدى هذا إلى أن المترجمين اهتموا بهم أكثر من اهتمامهم بغيرهم ؟ هذا احتمال . وإن كان هو نفسه يحتاج إلى تحليل . وهناك احتمال آخر . ربما كان فوجع . وهو أن كتابات هؤلاء الأربعة قد جذبت إليها الجيل الأول من كتابنا . ثم أصبحت هذه الكتابات من خلاصم بمثابة قاعدة القراءة الكلاسيكية - التي يتصح بها كل جيل الجيل التالي له . أو بليل عليها كل جيل - دون تبعية - بوصفها لقادة التأسيس التي خرجت الأجيال السابقة

ويظهر عدد ضئيل من الكتاب بالإشارة إلى قوامات متفرقة في الموصلة  
الألمانية . أو قوامات ليرانس من الموصلة الإيطالية . وقد يظهر كاتب بالإشارة إلى  
اسم أو عدد من الأسماء . والأمر في هذا راجع إلى رغبة بعضهم في الإضافة في ذكر  
قواماته . سواء ما سبق كتابته للنص القصيرة أو وافيها . على أن هذه  
القوامات المتفرقة عند مؤشرات التورية بالقياس إلى قوامات أولئك الأربعة الكبير  
أما الأعمال القصصية ذات الطابع الأسهلاكي فقد أشار بعض الكتاب إلى  
قراءتهم لروايات السحب . كما ذكروا بفرسين لوبيس وشرلوك هولمز . أو ما سماه  
يوسف إدريس إجمالاً بالقصص البوليسية

وهكذا جمعت قراءة الكتاب القصص المترجم بين شريين من الناج  
القصص ، أحدهما قصير - من منظور التاريخ الأدب العالي - باقية أدوية عالية .  
والآخر يطلب عليه طابع العملية والاحتلال اليومي

ولما المصنف القصص الثماني و قرأت كتابا يشعب إلى شعبتين . الخصة الأولى لهم التراث القصص القصص ، وفي مقدمته «ألف ليلة وليلة» ، والسير

الشعبية - كثيرة عنده - والسيرة الغلالية - وسيرة الظاهر بيبس - بالإضافة إلى الحكايات التي ما تزال تتناقل شفاهها - أما الشبهة الأخرى فتتمثل في المادة القصصية الخالقة حديثاً - التي نجد فيها الخيل الأحداث متاحة له - محمود الهدوي - قرأ المنظومين ومحمود طاهر لاشين والمازني - ونجيب محفوظ - قرأ تيمور - وأبو الساطي أمير النجاة قرأ تيمور والمازني وعبي حق ونجيب محفوظ ومحمود الهدوي ويوسف جوهر وسعد مكاوي ... وعبد طوياً قرأ الحكيم وعبي حق ونجيب محفوظ ويوسف السباعي ويوسف جوهر وسعد مكاوي .. ويوسف إدريس قرأ تيمور ويوسف جوهر - وعبد الفتاح رزق قرأ يسرى أحمد وسعد مكاوي ويوسف إدريس - ويوسف العقيد قرأ يوسف إدريس ويوسف المناروني وذكرنا تأمر ثم عبي حق - وأحمد الشيخ قرأ الهدوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمود عبد الرحمن ... إلخ . وهذه الأمثلة تشير في وضوح إلى أن النتاج القصصي الحديث قد أصبح يمثل - مع مضي الزمن وتنازع الأجيال - عادة قراءة هرية مؤلفة - تراجم الترجيحات وتخلص من لونها شيئاً طيباً

وأما مصادر الثقافة القصصية النظرية فهي في الأغلب الأعم للنوعية . وهي من أجل هذا هزيلة للغاية . فإذا تركنا إيجابيات الكتاب ذات الطابع التمهيدى (لمؤلف كل شيء ...) جانباً . ونظرنا في مجموع الإجابات المحددة نوعاً ما . نجد لنا أن ثقافة كتابنا في هذا الاتجاه موزعة في ثلاثة مصادر . المصدر الأول تمثله كتابات نظرية وفلسفية عربية . موزعة بين النقاد وكتاب الأدب . أمثال كتابات محمود تيمور وعبد الحى محمد منصور ورشاد رشدى ومسيد قطب وأنور المعداوى . أما قراصة الكتب المترجمة في هذا الاتجاه فأقل نسبياً (عبد طوياً . فطحي الأبيارى) . ويقتصر عليها الكتب التى تعالج الفن القصصى عند كتاب غابرييل باعهاجم . مثل تشيكوف وجوركى (عبد الفتاح زكى) . أو تشيكوف وهمنجواى (سلطان فياض) . وأما المصدر الثانى لهذه الثقافة فيتمثل - وفقاً لما يقرره بعض الكتاب - في المكتبات الصحفية . ولها بدور في الندوات الأدبية . ثم يأتي المصدر الثالث . ويتمثل فيما يكتبه المهتمون من أنصارهم الفنية وأساليب معالجاتهم . أو ما كان يسمون من مراسلات حول ذلك .

فلذا تأملنا الآن في معنى هذه القراءات بالنسبة لثقتنا أمكننا أن نحدد ذلك في ضوء القانونين الأساسيين للقراءة . القراءة النقصية . والقراءة النظرية

ولما حصل جزمنا التصريح بالنقصية يمكننا أن نستخلص من إجابات الكتاب المواقف السبعة التالية

١ - قراءة القصص إلى آثار . ومن أمثلة ذلك آثار يحيى حلي بشيكوف وسومرست موم ، وآثار يوسف إدريس بشيكوف في البداية ، وآثار عبد الرحمن شهيدي بالحكم والمناظرة وشيكوف . وآثار عبد الرحمن الراعي بالوجوديين . وآثار قصص الأيباري محمود نعيم

۶۔ قرۃ انہار (قلیوں من بیروا محمد الباطنی مثل شبکوف وحمجوی)

۳- فرات بلا فقر (مباشری غالب) (دودوار الحرافہ پراکترا ونکنہ ہنس)۔  
وعد الحکم قائم لا ییل فی نضہ إلا ملامح من قصص بیراندہ و السجوی  
ولصی و ہوان و ابرہم اعلان و محمد الباطی

١ - فرائد شامة - أسبانيا بلا محمد (لرؤى أباطة . سكية لؤاد) وأسبانيا مع  
الصحيد والنص على مصادر القرامة (لؤا لؤوق عؤرؤيدى كل اللأبأأات  
كأأات عؤبة ومؤجمة . وطبأات إألؤؤفة مؤأصرة لأمس الأأال . وأعؤى  
أصله)

• فراءة عظمت لعمير الصلابة : (جميل عطية إبراهيم ، عيد الحكيم قاسم)

٦ - قراءة مخفر الكتاب لانتقاس كل ما هو مظاير - (يوسف إدريس - إداوار  
الخرط) - فوجئ ما لا يرضى عنه الكتاب عند الآخرين (عبد الرحمن  
فهمي)



وعلى الرغم من التنوع الياضى في هذه الأثران من القراءة فإن التأمل فيها يسبى  
إلى أنها قراءات مؤثرة . على نحو مباشر أو غير مباشر . حتى النسيان بعد  
القراءة (٣) . وحتى القراءة المعاندة (٦) هي قراءة تأثر وإن كان على نحو غير  
مباشر

أما فيما يتصل بالقراءة النظرية والنقدية فدورها في التأثير في الكتاب محدود  
للغاية وهزيل

هناك من لم يقرأوا في هذا الجانب قط (محمود البدوي . جاديا  
صدق . صوفى عبد الله) . وهناك من لم يقرأ شيئا من ذلك في بداية الأمر (يحيى  
حلى . سكينه فزاد . محمد طويا . فتحي الإيلوى) . وفي حالة القراءة في ذلك  
جاءت مرحلة القراءة متأخرة (يحيى حلى . إدوار الخراط . قزوق خورشيد .  
يوسف القعيد) . على أن هذه القراءة لم يكن الهدف منها الإفادة عند الانطلاق إلى  
حالة الكتابة الإبداعية . ليحيى حلى يعرف من هذه القراءة في القصر . ولكن في  
حدوده ما يحدث به مبدع هذا الفن من تجاربهم . ومحمد البساطي يهدف من هذه  
القراءة إلى فهم أعمق لبعض الكتاب من خلال ما يكتب عنهم . ولم يعرف هذا  
النوع من القراءة بدور إيجابي في عمل الكتاب المبدع سوى سلطان فاضل  
وعبد العال المصاوي . فهو ضروري للكتاب عند الأول . من حيث أنه يؤثر في  
لديه المهارات القصدية لديه . وهو عند الثاني يجنب الكتاب المنزلات . على أقل  
التقدير

والاستقراء العام لمؤلف الكتاب من هذا النوع من القراءة يؤكد أنه في  
الأغلب الأعم - مستكبر . لا ينصح أحد به أحدا . بل ربما كانت النصيحة  
بجنبه (عبد الغفار مكاوي) . وقد نجبه بعضهم من لقاء نفسه نهائيا - كما رأينا  
وهذا المؤلف يفسره الخوف من أن يظن أحد بكتاب أنه قد تأثر في كتابه بقافته  
النظرية أو النقدية . ومن ثم كان الحرص العام على تأكيد الكفاءة العلمية على  
الموهبة . وأن الكتابة وحدها هي التي تضمن لك كيف تكتب (إبراهيم أصلان) .  
لماذا جازونا الموهبة قليلا كان من المحتمل الإفادة المباشرة أو غير المباشرة من قراءة  
الأعمال الإبداعية . ثم تندرج هبوطا . وفي حدود أقصى . إلى ما يكتبه المبدعون  
أنفسهم من تجاربهم . ثم ما يكتب عن أعمالهم بصورة مباشرة . وهكذا تأتى  
الأسئلة النقدية التطبيقية في ذيل القائمة . ثم تنكسر - مع ذلك - الشكوى من  
غياب النقد والنقاد

١ - وننقل الآن من مرحلة القراءة بالشكافا المخططة . بوصفها مهاداً ثقافياً  
أساسياً لكل كاتب يعيش في عصر القراء . لنقف - من خلال إجابات الكتاب  
عن السؤال الثاني - على مجموعة الدوايع الأولى التي دفعت كتابنا إلى الاتجاه إلى  
كتابة القصة القصيرة . واحتراف هذه الإجابات يسبى بنا إلى تصنيف هذه الدوايع  
في ثلاث مجموعات مختلفة الاتجاه

المجموعة الأولى لتمثل في دوايع ذات طبيعة شعرية فائقة . تجعل كتابة القصة  
القصيرة - في المحاولات الأولى - تطورا لكتابة التأملات والمذكرات النصائية .  
التي يرجع بها بعضهم إلى سى الناصفة من عصره . وفي هذا الاتجاه يعرف عدد من  
الكتاب بأنهم كتبوا القصة القصيرة في أول الأمر يديلا من الشعر الذي كانوا أكثر  
رغبة في كتابته ولكنهم استسلموا في ثلاث أو أربع سنوات (صوفى عبد الله . قزوق  
خورشيد . وغيرهم) . ويقرر عبد الرحمن الربيعي صراحة أن القصة القصيرة يجب  
أن يكون لها وقع القصيدة وإيقاعها . كما يقرر عبد الله الطوشي أن القصة القصيرة  
هي «المقابل النثري للشعر» . وقد يعبر إدوار الخراط عن هذا الدافع ذى الطبيعة  
الشعرية حين يعزوه إلى «الرغبة في إعادة تشكيل الوجود» . فهي رغبة فنية عامة .  
وشعرية بصفة خاصة . وقد تعبر عنه سكينه فزاد - ملتحدة أيضا إلى طبيعة الشعر -  
بأنه «يثار التعبير المركز السريع والمباين» . وقد يرى فيه يوسف إدريس دائما  
خطريا وإحساسا غريزيا . وقد يكون استكشاف القدرة الذاتية في النفس على كتابة  
القصة القصيرة (جادية صدق) . أو الميل الشخصي إلى التأمل الساكن اللحظي

(جميل عطية إبراهيم) . هو الدافع الأول . وأيا كانت دوايا الرلية . والتصريح  
المختلفة التي عبر بها هؤلاء الكتاب عن دافعهم الأول إلى كتابة القصة القصيرة . فإنها  
جميعا تدور في فلك واحد . وتؤكد - من جهات عدة - الطبيعة الشعرية  
لدوافعهم . ويؤكد يكون لهذه المجموعة من الدوايع العبة على غيرها

أما المجموعة الثانية فتشير إلى عوامل تتمثل في الواقع الخارجي . إلى على  
مستوى العصر كله . حيث يسجل قزوق خورشيد تزايد الاهتمام في عصرنا الراهن  
بالقصة القصيرة . أو على مستوى المضمون المتمتع . حيث يقف الاهتمام بقضايا  
المتنوع . والرغبة في فهم الناس . وراء اتجاه سنيان فاضل وعبد الرحمن الربيعي  
إلى كتابة القصة القصيرة . وقد يربط الدافع الخارجي بالبيئة المحدودة التي نشأ فيها  
الكتاب . فأبو البساطي غير النجا ومحمد البساطي يشيران إلى أن اهتمامهما على كتابة  
القصة القصيرة كان تحقيقا للرغبة في إثبات الذات في البيئة الأدبية (جراحات  
الغلاب) التي ارتبط بها كلاهما . ولعلنا لا نعتد الصواب إذا قلنا إن هذه العوامل  
لا تبدو أن تكون عوامل مساعدة

أما المجموعة الثالثة والأخيرة فتتعلق بما في طبيعة القصة القصيرة نفسها من  
إغراء . فهي عند محمد طويا وفتحي الإيلوى وعبد الحكيم قاسم الشكل القادر على  
استحباب المتعة الروائية وما فيها من كثافة . وهي «ثقة حجبها» تخرى المرء  
بأنه قادر على إقامة مثل هذا التكوين أو المهار على الصغير والكامل في نفس  
الوقت (عبد الله الطوشي) . ثم هي أفضل السبل لتعبير عن الأفكار والمواقف  
دون الإغراق في التفصيلات (عبد الفتاح رزق) . ومع ذلك فقد يرجع الإغراء  
الأول بكتابة القصة القصيرة إلى الرغبة في تقليد الكتاب السابقين (يجب  
مخروط) . أو إلى تحرب من المعتاد يسوق على الكتاب . نتيجة لإحساسه بشخصية  
من قرأ له (هكذا كان الأمر مع إبراهيم أصلان بعد لقائه لشكوف) . وواضح أن  
هذين الدافعين الأخيرين يرجعان إلى دافع المحاكاة الأول في الإنسان . الذي  
حدثنا عنه أرسطو . وهما - لذلك - طبيعتان للعادة

٥ - وإذا وصلنا مع الكتاب إلى مرحلة دعوهم إلى عالم القصة القصيرة .  
نتقل إلى إجاباتهم عن السؤال الثالث . الخاص بالمراحل الفنية التي يمكن أن  
يكتوبوا قد مروا بها

إن مجموعة الكتاب الذين أدلوا بإجاباتهم يمثل أفرادها كل الأجيال المتعاصرة  
الآن . ومن هنا تطاولت أعمالهم الفنية . ولا شك في أن فرصة الإجابة عن السؤال  
كانت متاحة للتداني منهم أكثر مما هي للجدد . فالكلام عن المراحل يقتضى طول  
المارسة . ومع ذلك فرمما كان الهدف الأساسي من السؤال هو الوقوف على مدى  
وعي الكاتب بذاته . ومدى إغرائه لطبيعة مسيرته الفنية . وعلى أى نحو تحققت  
له كسوف على مدى هذه المسيرة . حيث عبرها في الماضي . أو توطئه لتبويرها في  
المستقبل القريب أو البعيد . ولكن يبدو أن السؤال قد أخذ من قبل كثيرين  
بالاستخفاف .

ومعنا يكن من شيء فإن استقراء هذه الإجابات يسبى بنا إلى تصنيفها في  
مجموعة من الاتجاهات .

هناك - أولا - من تحدثوا بتدعيم إجابة شخصية . وأماوا الأمر إلى غيرهم  
فقد ذكر لوت أناه أن مراحل تطور القصة القصيرة عند أوضح سب في  
رواياته . ولما لا سبق أن قرره نالمان . وكذلك أشار عبد الفتاح رزق إلى ما قاله  
النقاد من أنه مر - في مجموعاته القصصية المخططة - بمراحل من التطور . ثم قرر  
يوسف القعيد صراحة . وكذلك سكينه فزاد . أن رصد هذه المراحل هو من عمل  
النقاد . أما عبد الغفار مكاوي فيؤكد الأمر في ذلك للقراء ..

وهناك - ثانيا - من خرجوا بالقضية عن نطاق أنفسهم وجعلوها قضية عامة  
تعمل بالمتلقي . فيما أن التطور حتى في الحياة فإن الكتاب - الذي يعيش هذه  
الحياة - لابد أن يتطور . ومحمود البدوي يرى أنه مادام يعيش بتجربته في قلب  
الحياة ويقرأ فإنه يتطور . وصوفى عبد الله يقرر أن شخصية الكاتب ورويته تتطوران



مع الزمن . وإن هذا ينمكس بالضرورة في إنتاجه الفني . ويؤكد محمد طويبا حنبه التطور نتيجة لتزايد الخبرة على المواقف . ولكنه يردف ذلك يذكر بعض مظاهر التطور الذي مر به

وهناك - ثالثا - من تطوروا في إنتاجهم قرأوا أنهم مروا من خلال عدد من مراحل التطور . ولكنهم - في الوقت نفسه - لم يعينوا وجوه هذه المراحل أو ملامحها . يجب محض بسجل أنه مر - في إنتاجه - بمراحل تطور متعاقبة . ولكنه يطلب إلينا - بحقيقة ذلك - هذه مقارنة بين «عش الخنوع» ومراثيها فيرى التام . وفاروق خورشيد يقرر أن كل مجموعة قصصية من مجموعاته تمثل مرحلة جديدة عنده . شيكلا وموضوعا وتجربة . وأنه مازال ينام . ولكنه لا يذكر شيئا من ملامح هذا التطور . وكذلك يقرر عبد الله الطوشي أنه خلق تطورا من حيث «التكبيك» والبرص . ولكنه لا يذكر شيئا من ذلك . وإن كان محدثا عما عمله مجموعته القصصية التي ستظهر قريبا من مظاهر التطور . كالتزايد من «التكبيك» الشعري . مع التأكيد على عناصر الصراع الدرامي الذي تكشف عنه جدلية الحياة.

وهذا تطرب من مجموعة أخرى كانت حريصة على أن تعين مظاهر التطور الذي مرت به . يوسف إدريس مر بثلاث مراحل . عجزت أولاها خلق صيغة مصرية للقصة القصيرة . وفي المرحلة الثانية م ربطها بلغة العصر . وأخيرا جاءت مرحلة إيصال صوتنا إلى العالم . ويحيى حلي يشير إلى مروره بثلاث مراحل كذلك . ولكن من نوع مختلف . فقد كان في البداية يكتب القصة دفعة واحدة ثم انتقل إلى الكتابة المتأنية المنطقية . ثم أصبح شديد الاهتمام بتحليل النفس . ويحيى عيسى شبي تطوره في انتقاله بالقصة القصيرة من كونها معادلا لموضوعها للذراع . لكي تصبح معادلا فيها للفلم . أما أبو المعالي أبو العجا فظهر أكثر الكتاب في المجموعة كلها حرصا على تعين ملامح التطور الذي يمر به عند تحديثها

على أن من الكتاب - أمثرا - من لم يسوهم فكرة التطور . أو - بالآخرى - فكرة المراحل التي قد نجح إلى فكرة أخرى معيارية . إدوار الخراط - على سبيل المثال - لا يرى في مسيرته الفنية مراحل تطور . بل تطورا واحدا متصلا ويصرخ إبراهيم أصلان الفكرة نفسها في لغة أخرى حين يقرر أن قصصه كلها كانت مشروعا واحدا . ثم يلاحظنا محمد البساطي بحقيقة أن الاستمرار في الكتابة لا يعنى التطور بالضرورة . كل ما هنالك أن الأشياء قد تتغير . لما كان يلزم اهتمام الكاتب ويندفع إلى الكتابة من قبل لم يعد كذلك الآن . والعكس صحيح

وخلاصة كل هذه الاتجاهات أن وعي كتابنا بحقيقة ما أجروه في مجال القصة القصيرة متفاوت لديهم وضوحا وموضعا . وقصود دلالة . وللمفوض أيضا دلالة . فحين يعي الكاتب في وضوح كيف كانت مسيرته في الماضي . فإنه يستطيع أن يدرك في وضوح ما انتهى إليه في حاضره . وما ينبغي له أن يحاول تحقيقه في مستقبل . وإن يغفل بذلك من حالة الرضا عن النفس . التي تحول دون أي تطور . وتنامي بالهبة . وبعبارة أخرى فإن وضوح الوعي يلزم طيبة الفئاد المتعدد دائما على الأشياء . حتى على نفسه . أما غموض هذا الوعي لدى الكاتب فلهيلى على لغة الغنى . واضمئنانا . ورضا عبا . وكأن الكاتب لا يعنيه إلا أن يكتب ما يشاء من شاء . وكأن كل ما يكتبه وما يكتبه قد بلغ النهاية . وهكذا تنمكس لنا الحالة الأولى مبدأ الدينامي المتغير . والحركة الأنفوية للتاريخ . في حين تنمكس الحالة الثانية مبدأ الساكني الثابت . والدائرة التاريخية للعلاقة

٦ - ثم نأل إحسان الزوال الثاني عشر . وهو سؤال يتعلق بمسألة تبدو في ظاهر الأمر هامشية في هذا السياق . إذ يتجه إلى معرفة الأسباب التي جعلت الكاتب يتجه في وقت من الأوقات إلى شكل أدبي آخر غير القصة القصيرة . يطرح من خلاله ما عنده . ولكن هذا السؤال ما يزال شديد الصلة بمسيرة الكاتب الفنية . والإجابة عنه حرية أن تكشف لنا مدى استيعابه لإمكانات هذا النوع

الأدبي . من جهة . ومدى وفاء هذا النوع لمطالبه الشعرية (المجددة) . من جهة أخرى

ومن استقراء الإجابات يتضح لنا أن العدد الأكبر من الكتاب يقرر الاستمرار في كتابة القصة القصيرة بها تصرف في بعض الأوقات إلى أنواع أخرى من الكتابة . ويوشك بعضهم أن يصر - في هذا الصدد - عما يشبه العشق لهذا الفن الأدبي (عبد الله الطوشي) . وكأن هؤلاء يريدون بهذا تقرير أنهم لا يجدون أنفسهم إلا في القصة القصيرة . حتى يوسف القعيد . الذي يقرر أنه أكثر ميلا إلى كتابة الرواية . لا يرتضى أن يهجر القصة القصيرة . لا في الحاضر ولا في المستقبل

وهذا الارتباط الخميم بالقصة القصيرة له - من أحد الوجوه - دلالة إيجابية لأنه يجعل معنى الإحسان هذا الفن . ومع ذلك فهذه مسألة يصعب التحقق من صحتها . ولكن هذا الارتباط يدل - من وجه آخر - على أن هذا النوع الأدبي هو أكثر الأنواع وفاء لمطالب هؤلاء الكتاب . وأنهم من أجل ذلك مستمرين في كتابته . فإذا عرفنا أن من هؤلاء من لم يهتموا برصد مراحل تطوره أو - بالآخرى - تطور كتابهم لهذا النوع . كان في وسعنا أن نستنتج أن كتابهم للقصة القصيرة عصف لحظا لحظا خطبه محدودة وضيقة الرقعة ومسيبة . إسم - في اختصار - لا يكتبون القصة القصيرة من أجل القصة القصيرة بل من أجل أنفسهم . كمن يردد من وقت إلى آخر على مكان عبه لأنه يجد فيه راحته . وهذا ما يجعل بعض النقاد يرون أحيانا ما أنتج أحد الكتاب من مجموعات قصصية أنه م يكتب في حياته سوى قصص أو ثلاثا . وأن سائر قصصه بعد ذلك ليس إلا ترديدا عن هذه القصص الثلاث

على أن من الإجابات الواردة ما يقدم تفسيراً آخر لهذه العلاقة بين الكاتب والقصة القصيرة . يوسف إدريس - مثلا - يسلط الحدود الفاصلة بين هذا النوع الأدبي وغيره من الأنواع . لأنه يعرف كيف يعمل إطار القصة القصيرة المحدود قايلاً لأن يتوجب أكثر التجارب اتساعا وعمقا . وهو لذلك يدعى في هام الكتابة دون أن تكون لديه فكرة مسبقة تحدد هذه الكتابة في إطار بعينه . وهذا ما عر عنه محمد طويبا بطريقة أخرى حين قرر أنه لا يبدأ الكتابة بية محددة . ولكن تتفاعل الموضوع مع نفسه هو الذي يفرس الشكل

ومعنى هذا أن الكاتب يتطلق أساسا من الرغبة في الكتابة . من حالة امتلاء . حاجس المكتابة . ومع فعل الكتابة يتحقق الشكل الملائم . فيكون قصة قصيرة . أو رواية . أو مسرحية . ومن ثم فإن التحول من كتابة القصة القصيرة إلى غيرها لا يعر عن ردها فيها . بل يعنى أن حاجس الكتابة قد امتلأ لنفسه الاطار الملائم

٧ - ووعي للكاتب بمسيرته الفنية في الماضي لا يتفصل عن تصوره للمستقبل ومن هنا كان السؤال الثالث عشر عن تصور كتابنا لمستقبل القصة القصيرة وإذا كان هذا السؤال يحمل طابع التعمم . إذ يسأل عن مستقبل القصة القصيرة بعامة . فإنه يطن الرغبة في التعرف على تصور كل كاتب لمستقبل علاقته الشخصية بهذا النوع الأدبي

وتعبر عن الإجابات المقدمة عن هذا السؤال في عدد من المستويات . بدءا من التشاؤم الملمم . ومرورا بالتشاؤم المبرر . ثم التفاؤل المحذر المشروط . وانتهاء بالتفاؤل المبرر

وعلى مستوى التشاؤم الغامض يرى سليمان لحاض - على سبيل المثال - أن الواقع أليم ومخبر . وأنه من الصعب الإجابة عن السؤال . أما يوسف القعيد فتشائم بالنسبة إلى مستقبل الكلمة بعامة

وعلى مستوى التشاؤم المبرر يرى يوسف إدريس أن قطاعا من الفنون المكتوبة سيتحول إلى «الكتابة بالكاميرا» أو التفكير من خلالها . ومن ثم ستحتل الدراما التلفزيونية القصيرة مكان الصدارة في المستقبل البعيد . وكذلك يرى عجب محض أنه في عصرنا هذا . الذي تحول فيه الأدب من الكلمة إلى الصورة . لن يكون

وبعداً هذا باستفراء الإجابات المتعلقة بالسؤال الرابع ووجهة هذا السؤال هو صرف الموجه المباشر للكاتب إلى اختيار قالب القصة القصيرة . أو الدخول في هذا القالب . عندما يشرع في الكتابة

ومن خلال استقراءنا للإجابات المقدمة نستطيع أن نصف العوامل الخاصة في اختيار قالب القصة القصيرة فيما يلي

هناك - أولاً - عامل موضوعي . يتمثل عند ثبوت أباطة في «الفكرة» . فالفكرة عنده هي الموجه الوحيد لاختيار قالب القصة القصيرة . وعند عبد الرحمن فهمي ويوسف القعيد تصبح «طبيعة الموضوع» هي الحاسمة (إلى جانب أشياء أخرى تتعلق بالطبيعة المزاجية أو حالات التوتر والقلق) وفي هذا الاتجاه يقرر أبو المعالي أبو النجا أن هناك نوعاً من «التجارب» لا يمكن أن يكتب عنه إلا في إطار القصة القصيرة

ويوضح أن الفكرة والموضوع والتجربة . على الرغم من اختلاف مدلولها على مستوى التطبيق . فوشك أن تكون في هذه الإجابات مجرد بدائل . وهي جميعاً تنهى بنا إلى حقيقة عامة واحدة . هي أن مرجعيات بأبعادها من الأفكار والموضوعات والتجارب هي ما يلائم طبيعة القصة القصيرة . وبقبل الدخول في قالبها . أو يستدعي هذا القالب . ومع أن الكاتب لم يحدد لنا الخصائص المميزة لهذه المرجعيات من «الأفكار» - الموضوعات - «التجارب» . فإنهم أكدوا - بطريقة غير مباشرة - أن هناك عوالم من الأفكار والموضوعات والتجارب لا يمكن قسرها على الدخول في قالب القصة القصيرة . وهذا ما يعنى محدودية الخبرة التي يمكن أن تستوعبها القصة القصيرة

وقد تكون هذه النتيجة مرجحة ومرغوبة لو أنها كانت سبالة . ولكن صائر الإجابات لا تسمح بها . بل ربما طرح بعضها ما يعارضها . ذلك أن عبد الله الطوماني أستاذنا طامح بذكر أن أهمية العامل النفسي بصفة أساسية . بوصفه الموجه إلى اختيار قالب القصة القصيرة . وليس دائماً طبيعة الموضوع قد يكون هناك موضوع أو موقف أو رؤية حادة - كما يقول الطوماني - وراء الحالة النفسية . ولكن لظل القاطبة للحالة النفسية ذاتها . وبعض أحمد المشيخ على أن تكونه النفسي عمقه أكثر ارتباطاً في إطار القصة القصيرة

وبحصل هذا العامل النفسي - على نحو ما - ما يفرده محمود البدوي من أن ما ينطبع في اختيار قالب القصة القصيرة هو قصر نفسه . وسرعة مثله . وقلته . وسهولة التركيز . ويتفق معه في جانب من هذا إبراهيم أصلان حين يقرر أنه يعتقد القدرة على مواصلة الحديث مدة طويلة . والإحالة هنا إلى مكونات في شخصية للكاتب والصحة . وليس فيها ما يتصل بطبيعة القصة القصيرة سوى حب البدوي للتركيز .

على أن الإلحاح على الخاطب للموضوعي وحده . أو للعامل النفسي وحده . لا يرضى طائفة أخرى من الكتاب . فالموضوع والحالة النفسية - عند نحو حل - يتداخلان . وكذلك لا انفصال بين الموضوع ورؤية الكاتب النفسية له أو إحساسه به (صوف عبد الله) . فالموضوع والحالة النفسية معا يشتركان في تحديد الإطار (محمد طويلا)

وهكذا نتخرج مع الإجابات من الموضوعي إلى النفسي والنفسي الشخصي م إلى الموضوعي النفسي . ثم تأتي طائفة أخرى من الإجابات فني السؤال كله . وتتنى بذلك الاحتمالات المطروحة فيه . فندمج تصوراً مخالفاً بل معاكساً ما يفاروق عورشيد يرى أن إطار القصة القصيرة يفرس نفسه على للكاتب دون إرادة منه . وبعض النظر عن الموضوع والحالة النفسية . وكأنه بذلك يلمز لفعل الكتابة . لا يكتب قصة قصيرة . بل لأن قصة قصيرة يريد أن يكتبه . وقد غير يوسف إدريس عن هذا المعنى بصورة واضحة ومباشرة عندما قرر أنه «لم يجد إطار القصة القصيرة» . وإنما هذا الإطار هو الذي وجدته . ونفس نفسى . وفي نفس

للغة القصيرة مستقبل باهر . لأنها - في رأيه - عمود التحويل إلى صورة للفرعية أو سبالية . إلا إنها ارتدت مرة أخرى إلى عالم الحكاية القديمة . أو خلقت لنفسها شكلاً جديداً . أو ظاهراً للتليفزيون بتقديدها . وهو بشرى هذا - نحننا - إلى ما انتهت إليه القصة القصيرة من تثبيت للحديث . وتداخل في الأرملة . ونجسيد لعالم الحلم . وفقدان للترابط المعنى وإطراد للنسق

واحق أن عصر التكنولوجيا قد أصبح - في منظور كثيرين - بشكل جديداً ملحوظاً . لا للقصة القصيرة فحسب . بل للأدب المكتوب بصفة عامة . إنه مهدد بحضارة الكلمة المفردة . وإيذاء بحضارة الكلمة المولية - إذا صح التعبير

وفي مواجهة هذا الموقف المشائم الذي بطرح تبرره . بقض عدد من الكتاب الذين لم يلقوا - مع ذلك - تفاؤهم باستقبل . وإن كان تفاؤلاً مشروطاً . فقد عبد الفتاح رزقي مستنصر القصة القصيرة في صراعها مع التلفزيون . ولكن بشرط أن تتحول إلى ذلك النوع من القصة «القصيرة جداً» . على نحو ما يتمثل في بعض قصص لشكوف . وديوار المطر الذي يرى أن لا خوف على القصة القصيرة في المستقبل . لأنها لن لعدم وسيلة - بحكم مروها - لمواجهة طغيان وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذا معناه أنها ستبحث لنفسها عن الشكل الذي يضمن بقاءها ولعل هذا هو ما قصد إليه فاروق عورشيد حين قرر أنها ستنج وإن كانت قد تغير من حيث الشكل والأسلوب والمزج المعنى

وعلى مستوى آخر يتحدر بعض الكتاب فيعلنون عن تفاؤهم . ولكنهم يقتضون مروراً هذا التفاؤل . وبعض هذه المرات مرجعه إلى طبيعة القصة القصيرة نفسها . فالقصة القصيرة - في منظور محمود البدوي - هي أقرب للمستقبل من عصر السرعة والتطامن المادى على الحياة ومطالبها . يشير هذا إلى تائق طبعنا من قصر بلائم القراءة في عصر السرعة . وفي نفس الاتجاه ترى صكيحة طراز أن القصة القصيرة لن تتوقف بحكم قدرتها على أن تقدم صورة للاقتصاد في إطار سريع . ومكثف . ولؤكد جاذبية صدق نفس المعنى حين قرر أن المستقبل للقصة القصيرة . لأن ضيق الوقت وازدهارها لا يسمح بالقراءة الطويلة

وهناك مبررات أخرى يطرحها بعض الكتاب . تدور في فلك واحد . وتتصل بوصفة القصة القصيرة بعامة . بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الكتابي فأبو المعالي أبو النجا يرى أنها ستنيل الجزيرة التي يلجأ إليها أولئك الذين يشعرون بأن هناك أشياء لا يستطيع التعبير عنها إلا الكاتب . ويرى عبد فعال الجماهيري أنها ستظل حية معارضة مع كل الظروف التي تطرأ على حياة الإنسان . منها تعددت وسائل التعبير وأدوات التوصل . وكأنه يشير بهذا إلى أن وسائل التوصل - التي تتخذ أداة غير أداة الكلمة المفردة . لا يمكن أن تقيها . وأن الحياة تظل هذا وفائه . وهذا ما يتركه محمد طويلا في وضوح حين يقرر أن لا خوف على القصة القصيرة من وسائل الإعلام . لأن الحياة تظل أن تتنوع فيها وسائل التعبير

وأخيراً نبرز أماساً مجموعة أخرى من المبررات . تقوم أساساً على استفراء ما حققته القصة القصيرة في السنوات الأخيرة على أيدي كتابا الجدد من تطور . واستشراف مستقبلها في ضوء هذا الواقع . ومن ثم يسجل البساطي كيف تطورت القصة القصيرة في السنوات الأخيرة فأرشدت كتابة ونوعها . وكيف أنها ستظل أقدار الزمن على التسلل إلى حياة الإنسان . وكذلك يتوقع عبد الرحمن فهمي وعبري شلي للقصة القصيرة فترة ازدهار قادمة . من واقع ما يظلمون عليه من نتائج بعض كتابا الجدد

وواضح - من كل هذا الاستعراض أن حجم التفاؤل - مشروطاً ومبرراً - يوشك أن يتعادل مع حجم التشاؤم بوجهيه الغامض والمبرر . وربما دل هذا التعارض على أننا نجناز مرحلة نحاض

٨ - وإذا فرغنا الآن من استفراء الإجابات التي ترسم لنا صورة تفصيلية لملاقة كتابنا بالقصة القصيرة على امتداد زمن التجربة . فننقل إلى استفراء تصوراتهم لهذا النوع الأدبي في ذاته من خلال الممارسة العملية

الاتجاه - يقرر إدوار الخراط وجادية صدق أنها لم يختار القصة القصيرة بل هي التي اختارها

وهكذا يجتمع في حدود هذه الحرية هذا النوع إلى حد التعارض في الرؤية بين الموضوعي والنفسي - معصلي ومتعصب - وبين هذا كله والوجودي (الانطولوجي)

٩ - ومن مرحلة اختيار القصة القصيرة إطاراً للكتابة بطلنا السؤال التاسع إلى تدخل الباني لها - وتردد هذا التدخل بين الحدث والشخصية

ول إطار هذه الحرية قد نجد من الكتاب من يتصرف اهتمامه أساساً إلى الحدث - يتخذ منه هيكلاً لبناء القصة (فهي الإياري يتصرف اهتمامه إلى الحدث - ثم تأتي الشخصية في المرتبة الثانية - وعبد الله الطرخي يهتم غالباً بالحدث - لأن قيمة الشخصية - هذه - لتحديد نوعية الأحداث ومستواها) وهناك من يلقب على التقدير من ذلك - ويوشك أن يطرح كراهية لفكرة الحدث (عجى حن) صواب عبد الله لا تولى للحدث أهمية إلا من خلال الإنسان - أي الشخصية - ومحمود المديوي يهتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالحدث - وعبد الرحمن فهمي يقرر أن مدخله إلى القصة هو الشخصية أو الموقف - وأنه لم يكتب قصة واحدة مدخلها الحدث

ومن هذا الموقف أخذى لتظل مع طائفة أخرى من الكتاب تتراوح بين الحدث والشخصية - تتصرف إليه اهتمامها حياً - وإليها اهتمامها حياً آخر والعمل في هذا ودأب على طبيعة الفكرة (ثروت أباطة) - أو طبيعة التجربة الفنية (فاروق خورشيد) ويندرج في إطار هذه المروحة كذلك محمد البساطي ويوسف القعيد ومكينة فؤاد التي ترى أن لكل قصة مدخلها الخاص - الذي يجعل الحدث أو الشخصية محور الارتكاز

ثم يجاوز - مع مجموعة أخرى - موقف المروحة إلى موقف التدرج بين الحدث والشخصية - والتوحيد بينهما - فلا حدث بلا شخصية - ولا شخصية إلا من خلال موقف (عجيب محفوظ) - ويذهب سليمان فياض في مثله لهذا الانتماء بينهما إلى حد لشيء الحدث بالحيد - والشخصية بالروح - والحدث المصن يكتب - عند إبراهيم أصلان - مدافعه المصن من ارتباطه بشخصية معينة - وعلى الحملة بالقصة - فعل إنساني - متكامل (عجوى شلى)

ثم نأل الطبيعة أعيراً - التي ترى أن بعجه الاهتمام إلى الحدث أو إلى الشخصية - أو إليهما متدحين في بنية واحدة - ونطرح - في مقابل ذلك - ما يسميه جميل عطية إبراهيم - الجو العام للموقف - هذا الجو العام هو ما يظهر باهتمام من الكتاب أكثر ما تظهر به الشخصية - وأيضاً فإن الأحداث عند - وفقاً لرؤيته أو متطرفة - لا تصنع حبكة يمكن إعادة حكايتها - ونحن نقول هذا التي للحدث وللشخصية مفهومها التقليدي عند إدوار الخراط كذلك - ويبدلها عند هو الصورة - سواء أكانت صورة لشهد خارجي تندمج فيه النفس - أم للتكوين الأول لشخصية ما - أو لحدث حواري - الحملة عند حدث - وصورة الأشياء والاسلام أحداث - اما الشخصية لواقعة أو متفارة

وأظن الآن أنه من الممكن أن نحلل أن حركة النزوع في مواقف الكتاب من قصة الحدث والشخصية في القصة القصيرة تتوازي مع حركة النوع في مواقفهم من قضية التوجه إلى القصة القصيرة إطاراً لعملية الكتابة بدافع من الموضوع والموقف النفسي - إن هذا التوازي في النوع هو العلاقة الأخيرة للتركة

١٠ - وسئل الآن من قضية الحدث والشخصية إلى قضية الزمان والمكان - إلى طرحها السؤال العاشر

واستقرأ إجابات الكتاب عن هذا السؤال يفضي بنا إلى ثلثها في ثلاثة محاور - في المحور الأول يتجه الرأي إلى ضرورة تعيين زمان القصة ومكانها بوضوح غالباً - انطلاقاً من حقيقة أنه لا حدث بلا زمان ومكان - حتى في أحلام اليقظة

(سليمان فياض) ومن ثم كان شهاب يوسف القعيد يتعديدهما بكل وضوح - وكانت عناية عبد الله الطرخي بتعديدهما بقدر اهتمامه بإغفاء الصدق والواقعية على الأحداث - ويكتفى جميل عطية إبراهيم بتعيينها - غالباً - في أسطر قليلة وتعيينها - عند عبد الرحمن فهمي - جوهرى - دون ضرورة للتدقيق في هذا التعيين - إلا إذا كان لذلك أهمية خاصة بالنسبة إلى الحدث والشخصية

وفي المحور الثاني يتجه الرأي إلى المروحة - دون التزام بقاعدة ثابتة - بين تعيينها وترتد هذا التعيين

مرة أخرى يكون تعيينها أو ترتد هذا التعيين وفقاً لفكرة الكاتب (ثروت أباطة) - فهو يكون لطبيعة الموضوع ومساحته الحكم الأخير في ذلك (عبد الفتاح رزق) - أو يلزم تعيينها إذا كانا أساسيين - ويركك بلا تعيين في غير ذلك (فاروق خورشيد) - أو يرجع الأمر إلى طبيعة كل قصة على حدة (محمد البساطي) ويتم جدية صدق أحياناً بتعديدهما - ولكنها لا يحددها إذا تعلقت القصة القصيرة بشعور إنساني - وقد عرّف القصة الجمال أحدهما أو كليهما (عجيد طوبا) وأخيراً فإن وجوب تعديدهما يرتبط عند عجيب محفوظ بالقصة الواقعية - وينتقل هذه الوجوب في غيرها

ثم يأتي المحور الثالث والأخير فتجتمع آراء طائفة أخرى من الكتاب على من هذا التعيين - أو لحيته - جريباً وكلياً - فيجيب على يرفض فكرة تعيين الزمان والمكان - لأنه - كما يقول - لا يكتب دراسات اجتماعية - ويوسف إدريس يحدثنا عما يسميه - الحركة السديج - للأحداث والشخصيات - ويعبري شئ يبدأ الكتابة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان - وحتى عرّف عليه القصة تعيينها يتوقف من الكتابة - ولكن القصة تأتي في نهاية الأمر مصيرة هي زمانها ومكانها دون تعيين - وهي عند عبد المنظر مكاوي تعين زمانها ومكانها بنفسها - وسكينة فؤاد لا تحرص كذلك على تعيينها - فبندها أن الزمان الإنساني واحد - والمكان الإنساني واحد كذلك

ويخلص إلينا من التامل لهذا طرح من أفكار في هذه المحاور الثلاثة دلالة اتجاهات في تقدير الزمان والمكان بوصفها عنصرين بنائين - تشير إلى دلالة اتجاهات في كتابة القصة القصيرة - اتجاه ملخص (موضوعي وواقعي) - واتجاه تجريدي (تأملي) - واتجاه شعري (ذاتي) الأول طرعى - والثاني كروي - والثالث إنساني

١١ - فإذا انتقلنا الآن إلى السؤال السادس - ومداره حول الزمن الذي تستغرقه كتابة القصة القصيرة - واستقرأنا إجابات الكتاب في هذا الصدد نستطاع أن نصنف هذه الإجابات أيضاً في ثلاثة محاور

في المحور الأول نقرر الإجابات كتابة القصة في جلسة واحدة - طالت أم قصرت - وفي هذا الصدد يقرر يوسف إدريس أنه إذا جلس إلى قصة لم ينمها من قبل مرة أخرى فإنه يكتب قصة مباشرة - فهو إذا لا يدخل في حالة الكتابة الواحدة نفسها مرتين - وكل حالة لها كتبها الخاص - وإدوار الخراط يكتبها كذلك في ساعات فترات متصلة - وكان عجى حن في مرحلته الأولى يكتبها في جلسة واحدة - ثم يضعها بعد ذلك - وعبد الفتاح رزق يكتبها في يوم واحد - ولكن بعد طول تفكير - وإذا لم يخرج عبد المنظر مكاوي القصة في جلسة واحدة فلن تتم أبداً

وفي المحور الثاني يظهر من خلال إجابات بعض الكتاب أن الأمر قد يختلف من قصة إلى أخرى - فأحياناً يكتب الكاتب قصة في جلسة واحدة - وأحياناً في مدد متعاقبة - ومدار الاختلاف عند ثروت أباطة على طول القصة - فإنه يكتبها في جلسة واحدة - ولكنها إذا طالت استغرقت أسبوعاً - وسليمان فياض يكتبها في جلسة واحدة - أو في جلسات متفرقة - في أيام متوالية أو متفرقة - في أسبوع أو عدة أسابيع - وتعنى جادية صدق وعبد الله الطرخي وسكينة فؤاد وعجوى شلى في صياغات متناظرة هذه المارقة - فقد تستغرق كتابة القصة عند جادية يومين أو ثلاثة - وقد تستغرق نصف ساعة - حتى ليحيل إليها أن شخصاً آخر على القصة

عليها إبلاء . وهي عند الطرخي قد تستغرق شهرا وأحيانا أكثر من عام . ولكنها قد تتم في جلسة واحدة . كأنها حلم بقطعة مضيء خاطف . أما عند سكية فقد تطول المدة . وقد تلبث القصة نفسها كإبرة القز . ولما عيرى شالي قبض قصصه يستغرق شهرا أو أكثر . وبعضها يتم في جلسة واحدة .. يكون فيها كالنوع تحت مختار قوي يفصله عما حوله . واعتقد أن في عبارات هؤلاء الأربعة ما يفرى بالمتحمسين بالانتماءات العنصرية لعملية الإبداع الأدبي

والواقع أن لمحاكي الكتاب أن يذكر شيئا عن وسائله الحرفية بشئ ينفع من  
التوجس لديه من أن يؤخذ ذكره لذلك دليلا على معرفته بعناصر الصنعة  
واستخدامه إيها . لأنه يريد أن يرى خالصا للموهبة . وعناى عن أى عناصر  
حرفية . وقد كانت هناك مجموعة من الكتاب صريحة في تقرير هذا المصى دون  
اعتقاف أو إحالة صوى عبد الله . مثلا . تقرير صراحة أنها لا تفلح بالأ إلى الحاسب  
الخرق الذى يكاد يحول تلقائية الفن إلى صنعة . وسكية فزاد تيمست . في هذا  
الحال . بالتلقائية والموهبة والنقطة الأولى للنفس . وجنادية صدق نكتب على  
سجينا . أما عبد الله الطوعى فيقرر أن «التلقائية» هي روح الفن العظيم .



ملياً - ففروا أنهم لا يمثلون القارئ في أثناء الكتابة - ولا يشغلون أنفسهم به - بل لا يعرفون له هوية (أصلان - أباطة - فاض)

أما الذين ففروا أنهم يمثلون قارئهم فإن نظريتهم هذا لم يرتبط دائماً بعملية الكتابة أو يكشف شيئاً من أسرارها - ومع ذلك فلا تخلو من الدلالة ما يفرضه فاروق خورشيد من أن قارئه هو نفسه - في الدرجة الأولى - وما يقوله عبد الحكيم قاسم من أن قارئه «يتكرر فيه» - وما يراه إدوار الخراط من أن قارئه هو نفسه - وأن كلهما أحياناً قائم - ومعنى هذا أنهم يتخذون من أنفسهم معياراً لأنفسهم - حيث تجعل فيهم لثابة الكاتب والقارئ - ولكم بذلك يتفون القارئ - نوس أنصاه الكاتب الغالب - فلما كتبوا - شأنهم في هذا شأن الفئة الأولى

أما الذين تحدثوا عن القارئ خارج أنفسهم فإن منهم من غطاه قارئاً على عمله إنساناً متصفاً ومسيراً - وقادراً على تلقي شحنة الكاتب الإبداعية والتعامل معها وهو بذلك قارئ مستطيل لا مؤثر - متفعل لا فعال (راجع في هذا إجابات حميد طوريا وأحمد الشيخ وجادية صدقي ويوسف القصب) ومنهم من غطاه مجرداً لا يمثل طيفاً أو فئة وإن كان يقتضي بهامة إلى الثقافة (محب محفوظ) وأكثر من هذا تجريب ما يفرضه محمود البدوي من أنه يكتب لكل الناس - ويرى لكل منهم أن يفهم وفقاً لتقدراته - ومنهم من يمثل قارئاً مجرداً (صوفي عبد الله) يعاق البحث عن منهجية فاصلة (سكينة آزاد) - أو لا تفصل مطامع الشخصية عن مطامع الوطن (عيسى شلي) - وقد يكتب عبد الله الطلوعى بأن يكون قارئه واحداً من أسرته وأهله البسطاء في قريته - أو يفتح إبراهيم أصلان بعبء قليل من زملاء السكن - رثي يذوقهم - كما يقول - ووظفوا به - وهذا التحدث مهم حقاً - كما يشير إليه من اللغة بدوي مشترك - ولعله أيضاً فكر مشترك - وربما كان لهم بذلك دور ضمني في عملية الكتابة

ومنها يمكن من أمر فاد ما طرحه الكاتب بهامة من تعديلات في شأن القارئ يمكن لاستنتاج أن الأغلبية منهم لجعل القارئ أهمية ثانوية إنطلاقاً من فكرة تقليدية مؤداها أن الكاتب يستجيب في كتابته لتوازعه الباطنية الذاتية - ولا يعيه بعد ذلك أن يرمي الناس أو يخطئوا - كما كان قد حدث يقول ويكرر - فهل نقول أخيراً إن ذلك من روائس الرواية القديمة ؟ أم أنها رومسية عائدة - فرفضها مرحلة الفاض إلى عمرها - وإلى سبلت الإشارة إليها ؟

١٤ - وأخيراً يرتبط الجزء الثاني من السؤال السابق بالسؤال الثامن لكي تكتمل الدائرة حول إشكالية القصة القصيرة فهذا الجزء يوجه إلى ما يريد الكاتب توصيله إلى الآخرين - والسؤال الخامس يوجه إلى القارئ الأخير للكتابة - وما إذا كان له بعد اجتماعي

ولما يحصل بما يهدف الكاتب إلى توصيله تنوع الأهداف - فمن الكاتب من يوصل عبرة نفسية إلى القارئ - لسمى أحياناً مؤرخة (يوسف إدريس) وأحياناً أدوية (ميدان فاض) أو مجرد إحساس يصعب تحديده (البساطي) - أو حركة ما في نفس الكاتب (محب محفوظ) - أو تجربة عاشت في نفس الكاتب (فاروق خورشيد) - أو مشجعة عاطفية (محمد طوريا) - أو شحنة في النفس ينبغي لها أن تشكل في عارجه (عبد الرحمن فهمي) - ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة نفسية

ومن الكتاب طائفة أخرى تهدف إلى أن توصل كشفها إلى الآخرين إدوار الخراط يريد أن يخلو مع القارئ خطوة في ساحة الحقيقة - حقيقة التي هي أيضاً حقيقة القارئ - وعيسى شلي يريد أن يرسل برقية سريعة تنقل كلمة فكرة أو فكرة كلمة - يضيء بها للآخرين أو يستجلى بها حقيقتهم - وعبد الله الطلوعى يتحدث عن قيمة إنسانية أو كريمة جديدة - يطمح إلى أن يشاركه القارئ معرفتها ويوسف إدريس يرى أن «القصة القصيرة وسيلة خالدة من وسائل إيصال الحقائق» - وهي وسيلة خالدة من وسائل المعرفة - ومعنى كل هذا أن القصة تحمل إلى القارئ قيمة معرفية

ثم تصعب هذه الآراء أحياناً وتستغل عنها أحياناً مطالب جمالية هي حتى هدف إلى مجرد تعبير الإحساس بالإنسان وترسيخ القيم الجمالية - وعبد الرحمن فهمي لا يهدف إلى إثارة القارئ أو تحريكه أو تعليمه - بل كل ما يعنيه هو أن يحسن

ثم تأتي أخيراً الأهداف الاجتماعية - فتجد جمادية صدقي تريد أن توصل رآها في موضوع اجتماعي يوم القارئ - وحميل عطية يريد تعرية الوحش الكاسر في الإنسان وتحويل سلم القيم - وسكينة آزاد تريد أن تطلق صرخة في وجه كل ما هو رالف - وغير عادل - وغير إنساني - وهذه كلها قيم أخلاقية

وهكذا تستل في أهداف الكتاب مجموعة من القيم النفسية والمعرفية والجمالية والأخلاقية

وحيث نستغل إلى موضوع القارئ نجد أن معظم الكتاب قد أخذوا يتوجسون مرة أخرى من أن يكون هدف السؤال ليربطهم بها يريدون أن يبرؤوا منه - وهو أن يكونوا وعظما أو عظماء متأخر - ومن ثم ينشأ محمود البدوي عن نفسه هذه الصفحة وعبد الحكيم الخيامي يقرر أن كل قصة من قصصه لها مغزى بالنسبة إلى قاصها المعاصر - ولكنه غير مباشر - وإدوار الخراط لا يقصد إلى القارئ الاجتماعي أو الأخلاقي قصداً - ولكن هذا يريد في ثابا رؤيته ومهمته وتصوره لنفسه وللجميع وللحياة - وفاروق خورشيد يقرر أن كل عمل فني صادق له مغزى اجتماعي معاصر - ولكنه لا يقصد إليه قصداً - فطريف الفن عن قصد يعبده عن رسالته والبعج الفني عند سليمان الباضي يحفل بالقارئ ولكن بصورة غير مباشرة - وكل قصص حميد طوريا لها مغزى - في رأيه - بالنسبة إلى ما يحدث في هذا الآن الذي يعيشه - ولكن ليس عن طريق عملية الأسقاط المسادجة - أو المعادلات الصماء - بلح ويظل يحيى حتى غلصا لولفه حين يقرر أن علاقته هي بالإنسان أياً كان وليس بالأوضاع الاجتماعية المعاصرة

والخلاصة أن الغالبية العظمى من الكتاب حريصة على تأكيد مغزى ما يكتبون بالنسبة إلى مجتمعهم - ولكم حريصون في الوقت نفسه على أن يتحلق هذا القارئ عن طريق الوسائل الفنية بطريقة غير مباشرة

١٥ - وبعد فإن مراجعة واحدة لهذا الاستعراض تدل على أن فئة الكتاب الذين ظهرتوا متمحيين في الاستشهاد بهم على رأي أو اتجاه أو حقيقة - لا يظهرون هم أنفسهم متمحيين بنفس الطريقة في موقف آخر - بل يستوضح أنهم يدخلون دائماً في تشكيلات جديدة - ومن أجل ذلك لم ندر أي ترتيب لهم عند ورود الاستشهاد بهم - ومع ذلك فليس هذا هو المهم - بل المهم هو أن أحداً منهم لا يستطيع - نتيجة هذه المداخلات والمراجعات المتنوعة - أن يرفع أنه يمثل اتجاه أو رأياً لا يمثل أحد غيره - أو لا يمثل إلا فئة محدودة من الكتاب - فهل مساحه هذا الاستعراض يوشك أن يكون كل كاتب قد تجاوز مع كل كاتب في موقف من المواقف على أقل تقدير - وهذا معناه أنهم قد يتجاوزون مرة - ويتخطون مرة يتجاوزون مرة - يلتصقون بها ويفترقون هناك - ثم يخلص إليها من فوازهم وتقادهم وتطردهم - والتلصق والفترق - مجموعة حقائق كلية - لا تنسب إلى واحد منهم - أو إلى أي فئة اجتمعت منهم ذات مرة عبر الطريق دون أخرى إليها الحقائق المستخلصة من مجموعة العلاقات التي وارت بينهم أو عارضت - والتي جمعت بينهم وقررت

إن غلبة شعور الرضا عن النفس - وانفكاكها - والاعتمادات إليها - لا تفصل مطلقاً عن العزوف عن الثقافة النظرية - كما لا تفصل عن الرغبة الشعرية التي تعلى عن نفسها بين الحين والآخر - وكما لا تفصل عن الاستغراق في عبدة الكتابة دون كبير اهتمام بالقارئ الإجمالي - ولكن الرضا عن النفس يقابله سحق على الواقع وهذه الثنائية بطورها لا تفصل عن ثنائية المتنازل والتنازيم إزاء المستقبل - بل لا تفصل - في جوهرها عن ثنائية الموهبة والصنعة - وثانية الممارسة والنظرية - إن هذه الثنائيات ملازمت تسكن عضول كثيرين - وربما كان لهم العذر - ولكن عينا أن تتطلع إلى مد جديد - يصحح منها وحدات معقمة وسبعة



# الوافع الأدب والحكا

• بحرية نقدية

• اللباني في اللباني

• متابعات أدبية

• مخاض الثورة الفلسطينية

• عالم سعد مكاوي

• عالم محمد البساطي

• القصة القصيرة عند زهير الشايب

• عالم ضياء الشرقاوي

• الدوريات الأجنبية

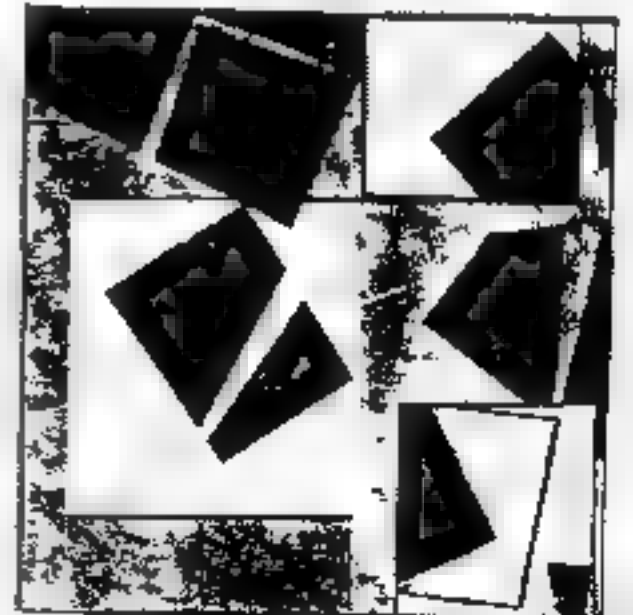
• عرض دوريات إنجليزية

• عرض دوريات فرنسية

• رسائل جامعية

• مناقشات

كتشاف المجلد التالي



تجربة

نقدية

# الليالي في الليالي

وبما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن ألف ليلة وليلة عندما تخضع لرؤية الفنان ، تنقل ، أو تنتقل بعض شخصياتها وموتيلاتها ، وربما بعض قصصها كاملة ، من جوها الطبيعي إلى جو رمزي ، ومن وظيفتها الأصلية التي تتمثل بوجه عام في صراع الإنسان مع الموت ومع الظلام للوصول إلى الحياة وإلى النجاة ، إلى وظيفة أخرى قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ميثاقية

كل هذا يبدو بديها عندما نأخذ في قراءة رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» التي نشرت حديثا لتجيب على سؤال : إذ سرعان ما تتحرك الألفاظ والعبارات في ذهن القارئ لتتجمع حول شخوص القصة وأحداثها ، مكونة وحدات متنوعة من الأفكار والقيم التي لتتف جميعها بدورها حول المعنى الكلي الذي يمكن لكل قارئ أن يستخلصه لنفسه .

ولكن المشكلة لا يمكن أن تقف عند حد حمل شفرات القصة للوصول من الدال إلى المدلول ، إذ قد تم هذه العملية على مستوى الوحدات الحرة ، ولكنها لن تؤدي إلى تصوير البناء الفني المتكامل لهذه الرواية ، الذي لم يخرج على نحو ما هو عليه ، إلا لأن كاتبها عايش بصدق بناء الليالي العربية وما يتحرك - في إطار هذا البناء - من أحداث ومفارقات ومتناقضات .

لهذا فإن إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية . وتزداد المسألة تشابكاً عندما نجد أن كثيراً من شخوص الليالي العربية وكثيراً من أحداثها ، تنقل إلى ليالي الكاتب ، تحدث هذا المزج الخائل بين الليالي الأصلية والليالي المستوحاة منها . ولعل الكاتب شاء أن يتصاعد هذا المزج عندما قسم روايته إلى قصص منفصلة ، كما هو الحال في ألف ليلة وليلة ، ومن ثم كان حريصاً على أن يبدأ كل قصة بالرقم (١) ثم تسلسل الأرقام ، وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالي ، حتى تنتهي القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (١) وهكذا . ولعل هذا يبرر عرض هذا الموضوع في عدد من «فصول» قصص فن القصة القصيرة ، فالرواية - أولاً - مستوحاة من عمل قصص عربي يمثل في مجموعة من الأقاصيص ، وهي - ثانياً - توهم القارئ بأنها كذلك مجموعة من الأقاصيص التي نجت على غرار أقاصيص ألف ليلة وليلة .

نبيلة إبراهيم

له يا طمك الزمان . وفريد الصهر والأوان - إلى جاريك . وفي ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث الساعين ومواعظ المتقدمين . فهل لي في جانبك من طمع حتى أمشي عليك نسية ؟ فقال لها الملك : غي لعلي يا شهر راد فصاحت على

وتبدأ ليالي نجيب محفوظ من حيث انتهت ليالي شهر راد . وكانت شهر راد في هذه الليلة (مدة ألف ليلة وليلة) قد خلقت من الملك ثلاثة ذكور فلما فرغت من هذه الحكاية (الأخيرة) قامت على قدمها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت

الآداب والطواشي وقالت لهم هاتوا أولادى فاجابوا لها بهم مصرعين - وهم ثلاثة اولاد ذكور . فلما جابوا بهم أخذتهم ووضعهم قدام الملك . وقلت الأرضي وقالت يا ملك الزمان . إن هؤلاء أولادك . وقد تحيت عليك أن تعصى من القتل إكراما هؤلاء الأبطال .. فعند ذلك بكى الملك وهم أولاده إلى صدره وقال يا شهرزاد - والله قد عفوت منك من قبل عن هؤلاء الأولاد .. وشاع اسرى سرية الملك حتى انتشر في المدينة . وكانت ليلة لا تعد من الأعالي - ولوسا أيضا مثل وجه البهار .<sup>١١</sup>

ولكن هذه الليلة من ألف ليلة وليلة - لم تكن في رواية نجيب محفوظ يقصدها مثل وجه البهار - بل كانت ليلة معمة يحتفل فيها اللياس والسواد

قالت شهرزاد عندما راف إليها أبوها الوزير دندمان خير اتخاذ الملك قراره بالكذب عن القتل والعيش معها في سلام في عش الزوجية . ولكنك تعلم يا أمي ان تعبتي . فرد عليها أبوها الذي لم يتخلص كذلك من رعب الماضي : - حذر يا ابني . فإن الحواظر تجسد في القصور وتطلق . ولكنه قال ما كلمة عزاء انه يجلك يا شهرزاد . فردت قائلة . الكبر والحجب لا يجتمعان في قلب . إنه يجب دابة أولا وأخيرا .. كلها القرب من تشقت رائحة الدم .

وحاول أبوها أن يترغها من الماضي فتستقبل الحاضر الجديد . ولكن شهرزاد لم تستطع أن تحي تشاؤها إزاء الحاضر الثقيل بانتهاء الماضي . وقالت - كم من عذراء قتل . وكم من نوى وزع أهلك . لم يبق في المملكة إلا المنافقون . وبظل هذا الإحساس بالخوف والقلق سيطر على شهرزاد وأسرنا طويلا أحداث الرواية . قالت شهرزاد لأمها . إلى عرافة على دنياك . وعلى غنى نبيك . لأنمان للشفاك إن شر ما يتل به الإنسان أن يتوهم فقه إله

- إنه كالوث لا مفر منه
- براءى لي أحيانا أنه يتغير
- يولد يقول ذلك أيضا
- لكن ماذا يدور بداخله ؟ مازال في نظري لغزا غامضا لأنمان له
- قد يعجبه الحكايات وهي بعيدة . أما إن يتوهم فادركه وتعامل معه فني . أسر . قد تعارفه وسأوسه
- ويطلب شيئا كما كان أو أظن .

هذه العبارات وغيرها فرد في الرواية على الحواري مع زمن السرد الفصل ، فبعد من ناحية ، إلى الوحدة الأساسية التي لم تصبح لها وتجميع من حواف وحدت القصص الأخرى ، كما أنها فلتنا ، من ناحية أخرى ، إلى أن نبحث عن صدامها في النص ، في التكوينات الأساسية لتوليفة الموضوعات القصصية . ونفصلا عن هذا ، فإن هذه العبارات تضع القارئ على بداية التداخل بين ليل نجيب محفوظ والليل القمري .

ويمكننا أن نضع المقابلة بين نهاية الليل القمري ، وبداية ليل نجيب محفوظ على النحو التالي

نهاية الليل القمري	بداية ليل نجيب محفوظ
١ - شهرزاد : بداية جديدة لعهد جديد	١ - شهرزاد : ماضى مستمر ، فهو مازال يرى أن العمل لابد أن يجمع بين السيف والظفر
٢ - شهرزاد : ماضى قرونه عنه حاضر لا يتغير إلى ليل المستقبل .	٢ - شهرزاد : حاضر لم يولد بعد ، لأنه مكمل بجملة ليل

## ٣ - نهاية الليل في عالم الخيال ٣ - بداية الليل في عالم الواقع .

وفي هذا الجو الخصب بالخيال يتحرك الحاضر - أعني حاضر الرواية . وفي إطار هذا الحاضر تلم بعض الشخصيات موقفا ثابتا في حين تتحرك شخصيات أخرى حركة دائية حتى نهاية الرواية أما الشخصيات الثابتة فتصيرها شخصيات شهرزاد وشهرزاد . وإذا كان شهرزاد يمثل الماضي المستمر في أشكال أخرى . عندما يأخذ في معايشة عالم قصص شهرزاد مرة أخرى في الواقع بدلا في الخيال . وإذا كان شهرزاد تمثل الحاضر المكمل بالخيال الماضي . فإن الشخصية الثالثة . التي تكون الثلاث الثابت . هي شخصية الشيخ عبد الله البلخي . وهي شخصية تخص ماضى شهرزاد وحاضر شهرزاد معا . ولكنها تسعى إلى تغيير هذا الحاضر المتجرب بالخيال والخوف والقلق . من خلال تحريك مفهوم جديد للشيء يدفع الحياة إلى الحركة ابتعا لأمها . مهدي الشيخ - إذن - أن يكمل قوة شهرزاد ويصنعها مرة أخرى كما سبق أن كتبنا حكايات شهرزاد وامتنعها وأحالتها إلى قوة مستعدة سلبية كما أن مهدي كذلك بإطلاق العنان للحاضر بعد أن يملك عنه أسر الماضي . وبهذا تكون شخصية الشيخ البلخي شخصية ثابتة على طول الرواية وبمثابة للتعبير في مقابل الشخصيتين الثابتين الأولين المتطابقين للجمود

شهرزاد  
شهرزاد  
ثبات على الطرف  
ثبات على الطرف

الشيخ البلخي

تحرر من التسلط والمراوغة  
والخوف

وبهذا الثلاث . تكون ليل نجيب محفوظ قد ابتعدت عن إطار ألف ليلة وليلة . بعد أن انقضت منه في بداية الأمر . إذ إن الشخصية الثالثة ليست منسوجة من عالم الليل . بل من عالم الواقع

إذا أضفنا إلى هذه الشخصيات الثلاثة الثابتة شخصية المكان الثابت وهو على الأمراء الذي يمثل سيمولوجيا الأرض التي تجمع كل الناس . أمبارهم وأنشورهم . أحيائهم وفقراتهم . فإن الكاتب يكون بذلك قد أرسى دعائم البناء . ومهد نفس القارئ لسابع قوى الاندماج الشبيه بالاندماجات . ألف ليلة وليلة . عندما يقتحم الحزن عالم الإنسان المصنف . ويندفع على الرغم منه . إلى الانتقال من الثبات إلى الحركة

ومن القوي تبدأ الحركة الأولى للمهدة ليل الرواية . ونعني بذلك حركة جماعة المقيي بكل أخطاها البشرية المخطئة للعبادة . عندما يتأقلم . ليا ييبا . عبر إعلان السلطان قراره بأن يكف عن قتل النساء ويواجه الشرعي من شهرزاد . ولا يطمئن السندباد إلى هذا الكنية الجديدة . كدبة أن يبدأ السلطان عهدا جديدا يسود فيه العدل والاطمئنان . وهو هذا يشير أن يجر المقيي والحاجة لجيش في عالم آخر ليس له صلة بعالم الناس وإن جاوره . قال السندباد

« فخرجت من الأرقه والحرارى ، فخرجت من حمل الآلات والنقل . لا أمل في مشهد جديد . هناك حياة أخرى . يحصل الخير بالبحر . يرحل البحر في المجهول . يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين . فحة نداء عجيب لا يفهم . قلت لنفسي جرب حطك بالسندباد . واتق بدالك في أحضان الغيب »

إن السندباد بمغامراته المتتالية أصبح غطاء غموضيا للمعرفة . بل هو يمثل نموذجي المعرفة في إطار ألف ليلة وليلة . كذلك كما اشارت إلى ذلك فريل غزول في بحثها العلمي الخاد . الليل القمري . دراسة بنائية<sup>(١٢)</sup> . ذلك إن السندباد قام برحلة الأولى بتأليف قصصه ثروته المفقودة . وعاد منها وهو موفور الحظ من المضي . ولكنه ما إن استقر في بغداد مرة أخرى حتى أصابه حالة من « اللاكوازون » مصدرها التمسك الشديد بالكشف عن غيبها المجهول . ويرحل السندباد مرة أخرى . حتى إذا طوى خطه في معرف أحوال الناس وأسرار الكون وعاد إلى

معداد - إذا خالفت الألتواز - تعاوده مرة أخرى - وحدها تصادف - حلال  
استبداد حتى بلغت ست رحلات بعد المرحلة الأولى - وإذا كان لا يزال  
الاستبداد يبع من داخل نفسه وليس نتيجة صدق بيد وبين المجتمع - فانه يقبى  
دنت على طرف التقيض مع شهريار - بحجب محفوظ - الذى لا يريد ان يعرف  
ابعد من ان - العدل له وسائل متباينة - صا السيف وصا العور وه حكته - كما  
اثبت انه لم يقد من حكايات شهريار إلا الافدة شكلية عندما قال

عندي شهريار ان اصدق ما يكذب منطلق الإنسان - وان احوض خبرا من  
التأقصات وهذا يقف شهريار - في بدايه الرواية التهيئية - وقبل ان يبدأ  
احداث اللبائ - معارضا ثلاثة شحوص بتل كل منها فكرة مجردة متواترة لبناء  
فكره

١ - اللانحرف واللاصير ١ - شهريار الضمير الخفى  
والخوف

٢ - مفهوم خاطئ - للدين - ٢ - الشيخ الخفى مفهوم سليم  
للدين بهدف تحرير المجتمع من  
عوامل القهر

٣ - مفهوم خاطئ للمعرفة - ٣ - الاستبداد - المعرفة التى ليس لها  
حدود

٢ -

وبعد أن قدم الكاتب شخصه الأساسية - بدأت الرواية بصحوة بعد نوم  
فصل مصحوب بالكوايس - ولهذا فقد كانت هذه الصحوة - حاجة إلى دقة  
خاصة من دقات الزمن : الزمن يلقى دقة خاصة في رباطه لولفله - والبطقة  
بطقة الروح أولا - وتجسد هذه البطقة في لياى بحجب محفوظ - كما هو الحال في  
ألف ليلة وليلة - في التهام الطاريت والحاد عالم الإنسان - فهي إما أن تجلب له  
الخط والمثمة أو أنها تتلذذ بالبحث به - وعندما يحدث هذا في القصة الشخص يظل  
العالمان منفصلين - عالم الخفى والطاريت والمردة - وعالم الإنسان والحياة المولية  
المقصودة - بل إنهم عندما يتداخل العالمان يظل لكل منهما كيانه المستقل الخاص

١١

ولما كانت ليلة بحجب محفوظ تنحو نحو صتة ليل - ألف ليلة وليلة - فإن  
العالمين يواجذان عنده كذلك جنباً إلى جنب - ولكنها يكونان معا - من الناحية  
الدلالية - عالما واحداً وكلاً لا يتجزأ هو عالم الواقع الجديد الذى لابد أن يمتد  
الغضب - لأن الشعب هو الذى صعد - بل لأن السلطان شهريار هو الذى أراد  
إثر الخاطفة لقرار الخطر والمردة إلى حياة السلام - وإذا كان بناء فكر شهريار لم يتغير  
تدريجاً جلياً - فإننا نتظر أن يصحو الناس على فوضى وتغلوب

وقد وقع اختيار الطيريت والقام - على صتة الجلال - التاجر الذى لا يجد إلا  
البيع والشراء والمداومة - والذى طالما كبت الجزء الطبقي نفسه من أجل تحقيق  
أغراضه الدلية - قال له الطيريت لقام : «ياكم من عقوقات مزعجة - لا تكفون  
عن الطمع في استعبادنا لتحقيق أغراضكم الدلية - ألم يشع بكمكم يستعباد  
المصحاء بكم ؟»

وقد وقع صتة في أسر الطيريت لقام - أو قل إنه وقع في أسر سورة شيطانه  
وكان عليه - لكي يخلص من هذا الأسر - أن يقتل عبد الله السولى - حاكم  
السلى الذى استطاع شره في الناس - والذى مازال مستمرا في متعبه في الحاضر -  
فلا سأل صتة لقام - ولم لا تطلب نفسك ؟ قال - «استأنى بصر أسود - وهو  
يستحق في في قضاء حارب لا يرضى عنها صميرى» -

وهنا تطيح المقارنة بين صتة وعبد الله السولى - إن كليهما سيء - ولكن  
عبد الله السولى شر مطلق - في حين أن صتة شر نسبي - وإذا لم يجد للخير المطلق

وجود - فلا أقل من أن يبدأ بصيبر الأمل من الخير النسبي الذى مازال مودعا في  
نفس صتة الجلال - قال له لقام - «ياى طيريت مؤس - قلت هذا الرجل غيره  
أكثر من شره - أجل له علاقات صوية مع كبير الشرطة - ولم يعر عن الاستغلال  
أيام الغلاء - ولكنه أشرف التجار - وهو صلتات وعبادة - ودور حمة بالفقر»  
لذلك قرئت بالخلص - خلاص السلى من رأس الفساد - وخلاص نفسك  
الآتية

والمنطرب صتة - وتلكه حالة من الفوضى النفسية - وانتقلت عندي هذه  
الفوضى إلى الناس - فن قال إنه قد سكت طيريت شرير - ومن لائل إن كلبا  
صغورا عنه - ولم يحرق صتة على القيام بالمهمة التى وكلها إليه لقام - وأخذ  
يتخبط وهو في تحبطه - قتل فتاة صغيرة أراد أن يعتدى عليها - ولكنه أدرك بعد  
ذلك أنه لا مفر له من قتل عبد الله السولى ليخلص الناس من شره - فلما فعل هذا  
حدثت نفسه - وعمر لقام من السحر الأسود الذى كبله به عبد الله السولى -  
وانتشر خبر الحريمة - وحامت حوله الشبهات - وعندئذ لاد بشيطانه لمساعدته عن  
الخلص - ولكن شيطانه لم يقدم إليه أى عون - وقال له - «كر بطلا يا صتة -  
هذا للثروة - وحكم على صتة الجلال بالقتل - فأت وعطف وزاده أبه فافضل  
الجلال وابته وروجه لواجها صيرهم -

وقال يشه كام السر - علينا أن نضعف المواقف في المساجد والمواضع

٣ -

لقد بدأت الأمور تتحرك من عالم المجهول - وكان لابد لنا أن نتحرك من عالم  
المجهول إلى عالم المعلوم ولم يكن الواقع المعلوم في حقيقته الأمر يريد أن يتحرك - إذا  
لم تكن استجابة شهريار للحدث الأول الذى ابتلى به السلى سوى أن أصدر أمرا  
بقتل صتة - لأنه لا يريد أن يعرف أبعد من أن صتة الخيال يستحق القتل  
وحسب رجائه أن يردا النداء في إلقاء مرقد من الخطاب والمواقف الدينية

ولهذا كان لابد لعالم المجهول أن يعزل خطورة أبعد من ذلك في عالم الواقع حتى  
تصاعد الأحداث ويصطبم البلبل - وكان جمصة البلى - ربا بشرطة -  
وكان صديقا حميا - بطبيعة الحال - لرئيس الخفى المقتول - ولكنه كان - في  
طوفت نفسه - جارا حميا لصتة الجلال - وكان يجمع بينهما هذا الجزء الطيب  
الذى يسكنها حل الرغم من شروهما - ولهذا فقد كانت نفس جمصة البلى تلح  
عليه في بعض الأحيان في أن يرجع حساباته

قال نفسه وهو يطرح شبكه في البحر - كمارسا هوايته في الصيد - «حجة  
هذه السلطنة بتاسها وعطريتها - رفع شعر الله وفروس في المدس - ولها هو يشد  
الشبكة ويستخرج ما فيها - عزت يده بكرة معدنية - ولم يجد معها أى صيد آخر  
فلما انقأها جينا انقشرت مشيرة لدعان كفيف تصاعد منه الطيريت - «سجده» ومن  
الطيريت لقام ولرجف جمصة من الخوف - ولكنه قال لك طسه ليهادن الطيريت  
فهناك بحرره من سجنه مذكرا إياه بأنه هو الذى حرره من القلم - ولكن سجنهم  
رد عليه في حق قالا

«في سجنى الطويل امتلأت بالحق وطرحة في الانظام - وكان لكلمة وقع  
بحيث في قلب جمصة - فقال بهراة - «الطير عند المصرة من شيم الكرام»  
ولكن هذا الرد لم يرد سجنهم إلا حلقا - وراح يلير مع جمصة حولوا يندف منه  
إلى أن يجعل جمصة يواجه حقيقته نفسه - فقال ردا على لصرعه

«يا رعون أنتم في الخط والاستهزاء والغشاق - وعمل لشر عليكم يجب أن  
يكون حسابكم - فالويل لكم !» ورد جمصة متمسا العلى عن أعطاله : «لحق  
نحوى صراعا متواصلا مع أنفسنا والناس وأحياء - والنصرع ضحاجا لا يحيط بهم  
حصر - والأمل لا يتقدم أبدا في رحمة الرحمن» - وقد كان الطيريت سجنهم  
يزداد قوة كلما سمع من جمصة كلمة تسمح بالدين وتكشف عن التوظيف  
الخاطيء له - فلما كان يعمل شهريار - ولهذا رد عليه في عتف لائلا - الرحمة لمن

يستحق الرحمة ، ورحاب الله مغروشة بأزهار القرمص لمتاحة لمن استسلمت بالحكمة لذلك لا تخفى الرحمة إلا للمجتهدين ، وإلا أفسدت الروح المعركة لقاء الجور المضيء بالنور الإلهي ، فلا تلتزم عن القصد بالقصد !

واستمر الحوار حتى وقع جمعة في حصار محكم ، لم يخلصه منه إلا ظهور لقام لسجام ، فهناك تبادل الطريقتان النجوة ، وهذا أحدهما الآخر بتحرره .

وظل جمعة أن عثرته قد هجره ، ففى بملوس حمله وليسا للشرطة وكانت المهمة المنوطة به من قبل السلطان هي مطاردة الشيعة والخوارج ووجه جمعة إندازا إلى فاضل الخيال ، على الرغم من صفة القديمة بآيه ، ألا يخطر في سلك الخوارج ، ورد فاضل بانه ، يعيش في حالة ، وأنه يسير على مدى معالم الشيخ عبد الله البلخي ، ورد عليه جمعة قائلاً بأن جميع أبناء الشعب يتخرجون في بداية الأمر من مدرسة البلخي ، ولكن ما يثبت أن يظهر الشياطين الشريرة من حيط البلخي

واستمرت المفوض تضرب أطناباً في البلاد ، وكان كلما وقع حادث انتبط جمعة في العقاب الجماعي ، وكان لابد لسجام أن يظهر له مرة أخرى ليرفضه على أن يبق ، وقال له : «إليك تطرد الخوارج الشريرة كما تطرد الشرطة» ، وظل يحاصره حتى اعترف وقال : «الحق أني كنت وأخيا عن نفسي» ، ثم قال في نفسه من نفسه : «لن أقاتل ، حامي المجرمين ومعدب الشرطة» ، تسمى الله حتى ذكره به عثرت من الجن .

وقد بلغت الأحداث ذروتها عندما سرقت مجموعة الجواهر من بيت حاكم الخي ، فتردد الحاكم جمعة رئيس الشرطة ، واتجه بالإجمال ، وإياها جمعة البلخي ، ولذا بالشيخ عبد الله البلخي يقسم عند لقون الحاكم الشيخ لم يبق أن يسمع منه كلمة واحدة ، واكتفى بأن قال له كلمته ، الحكاية حكايتك وحيدة ، والقرقر قرقرتك وحيدة

واخذ جمعة البلخي قراره ، وقتل حاكم الخي الجديد خليل الحمذاني ، ثم مثل أمام شريار المحقق معه في سبب قتله خليل الحمذاني ، قال جمعة إنه إقام أفعه من خلال حكاية عجيبة خربت جرى حياته ، وانجذب وجدان السلطان نحو لفظة «حكاية» ، إذ كان مازال يعيش في جو ألف ليلة وليلة ، فسأله : وما الحكاية ؟ ، فأخذ جمعة يقص حكايته من البداية وما وصل إلى قصة الطيريت سجام معه ، «قال ببرود ، سجام جمعة عذب لقام صندان الخيال ! أصبحنا في زمن الطيريت الذين لا هم لهم إلا قتل الحكام» .

وحكم على جمعة بالقتل ، وقطع رأسه ، ولكن سجام أراد أن يقتل جمعة القدم ويظل جمعة الجديد حياً ، ولهذا فقد شهد جمعة الجديد قطع رأسه ، ودار في المدينة بعد ذلك في صورة لا يعرف بها أحد ، وهو على يقين بأنه حي ميت في آن واحد ، وظلت رأسه الصلبة على باب المدينة شاهداً له على ذلك

لقد شامت الشياطين الثائرة أن يقتل صندان الخيال فلا ياتيا ويظل بعد ذلك مرده ذكرى ، وكان ابنه فاضل محمداً فقه الذكري ، ولكنها شامت لجمعة المظلي أن يكون باقياً بجسده الذي سكنه روح آخر ، روح لوزي فعال على الدوام ويصبح لا اعتناء جمعة القدم عندئذ مغرى خاص ، لأنه كان لابد أن يتحرك في صورة جديدة ، وتو أنه تحرك في صورته القديمة كشك الناس في قوله وفي فعله

واستمر جمعة البلخي أن يظهر في شكل حال عرف بعد الله الخيال ، وكان مصفاً بهذا العمل ، إذ أنه أتاح له أن يدخل بيوت الكبار ويعرف مايزود في أوساطهم ، وكان شريار قد غير طاقم الحكام ، فسأله جمعة : «أر عبد الله الخيال : «من أين يأتي شريار هؤلاء الحكام ؟»

وقبل أن يفرم جمعة بعمل جديد ذهب إلى الشيخ البلخي ليرفع منه الرضا عما فعله من قبل وجماعه رد الشيخ صريحاً : «الفعل الحميل خير من القول الحميل» ، وقال له كذلك : «كل على قدر عمله» ، وومعت حمة جمعة الجديد - أو

عبد الله الخيال - أن يقتل كاتم السر ، وكان من عادته أن يعود بعد كل فعل كبير إلى المكان الذي يختص صفوف الناس جميعاً ، إلى مقهى الأمراء ليسترق السمع وهناك جلس مرة إلى جانب فاضل ، الذي كان يجهله كل الجهل وسأله - ولكن هل تصفون ملووى عن الطيريت ؟

- زئيف لا وقد جرحنا ماخرج من الكولوث ، ولكن الراد لا يستطيع أن يستدعي الطيريت الشهادة أو التحقيق ، فكيف يقم العدل ؟ فقال عبد الله الخيال : «على الواقع أن يقم العدل من البداية فلا تفتنهم الطيريت علينا حياتنا

ثم حدث أن عثر على عدنان شومة ، رئيس الشرطة الجديد مقتولا ، وخاف عبد الله الخيال أن تقوم حوله الشبهات فهرب إلى الخلاء ، وهناك سمع صوت عبد الله البحري يتأذبه فقال له

- من أنت وماذا تعرف عني ؟  
- أنا عبد الله البحري ، كما أنك عبد الله البحري ، وقبلنا الشر توتر للقبض على عثقتك

- سبدي ماذا يفيدك في لقاء ؟ من أي الأحياء أنت ؟

- ما أنا إلا عابد في ملكة الماء اللامبالية

- لسي أبا ملكة لها تحت الماء ؟

- نعم ، تخلق بها الكلال وثلاثت اشتباكات ، ولا ينقص صفوها إلا نغمة أهل البحر ، ثم حمله عبد الله البحري فوق الماء وأوصله إلى الشاطئ الآخر ، فلما نظر إلى نفسه ، وجد أنه قد تحول إلى شخص آخر جديد

واجتمعت الخي حصة شومة ، ففى القبض على كل من كان له صلة بعبد الله الخيال ، ولم يرض عبد الله الخيال أن يطلق القبض على الأبرياء ، فذهب في شجاعة ، ولهم نفسه إلى رئيس الشرطة الجديد ، وقال له إن عبد الله الخيال هو قاتل عدنان شومة وحليل الممداني وبطيشة مرجان وإبراهيم البطار ، فلما سأله كبير الشرطة عن سبب قتله هؤلاء ، قال إنه مكلف بقتل الأشرار ، فلما سأله عن كلفه بذلك ، قال : «إنه سجام الطيريت الزمن» ، فلما قال له إن رئيس الشرطة الأسبق جمعة البلخي اعترف بقتل الممداني ، قال له : «أنا كنت جمعة البلخي

وآراء هذه الأقوال اللامعقولة تقرر بإبداع جمعة البلخي في مستنق الخيال ، ودار البحث بعد ذلك عن عبد الله الخيال

#### ٤ -

وإلى هنا نلاحظ كيف طرح البناء الأساسي للرواية من خلال القص وسجوار وكانت الرواية ، كما سبق أن ذكرنا ، قد بدأت بتقديم الشخصيات الثلاثة الأساسية التي تمثل بناء المصمم الذي تتحرك فيه الأحداث ، على أسسويات الفكرية والسياسية والاجتماعية ، فما السنداد فلم يرد اسمه إلا عابراً ، وهو ما كاد ظهر حتى اختل ليظهر له نهاية الرواية - كما سنرى .

وهكذا ظهرت عن بناء فكر شريار تلك الشخصيات التي فطنت ، كما طرح عنها كذلك شخصيات جمعة وصندان قبل أن يظهرهما الطيريتان ، وكذلك طرح عن شخصية شهرزاد هاتان الشخصيتان نسبياً في مرحلتها المتوسطة المرحلة ، أن شخصية الشيخ البلخي فقد ظهرت عنها شخصية الطيريتين المؤتمنين لقام وسجام ، ومن خلالها تكوّن شخصيات صندان وجمعة الجديدين

شريار	الشخصيات التي فطنت والتي ينبغي أن تفتن + جمعة وصندان بطوكها القدم
شهرزاد	الشخصيات التي يجذبها الحرف والقص
الشيخ البلخي	لقام وسجام + صندان وجمعة الجديدين

ومن الطبيعي أن يجد هذا البناء من محال الاختيار من ألف ليلة وليلة ، كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيه الزمني المطلوب لتسلسل الأحداث ، بعرف النظر عن موقعها في ألف ليلة وليلة



فلما استبعدنا قصة صناد الخيال التي لم تسرح من ألف ليلة وليلة سوى جرحها . فلما نجد أن قصة جمعة البطل قد استوحيت قصة بعيا هي قصة « الصياد والطير »<sup>(١)</sup> الذي ظل محبوساً في القفص ومطروحاً في البحر منذ أيام سيدنا سليمان . فلما كنا القصص عن الصياد على كفة نحاسية في شبابه . ولما أتى بها بعداً . انفجرت بمحنة دحاناتها يبرز منه الطير . ولكن قصة عجيب محفوظ لا تليث أن تسبح بعد ذلك عن قصة ألف ليلة وليلة لتسير نحو الهدف . متحدة مع القصص الأخرى . في حين تستمر قصة ألف ليلة وليلة بوصفها مغامرة في حد ذاتها متحدة مع الحكايات الأخرى في الوقت نفسه في كونها تصور البطل الطوسي الذي يحرض صراعاً بين النسي والدموي . أو بين العالم القبي والعالم المثلوي ويعبر في النهاية في الغالب . بالمكسب المادي . إن كل حكاية في ألف ليلة وليلة تعيش في الإطار النسي للحياة المعيشة . ولكنها تعيش في الوقت نفسه في الإطار الكروي الكوني . ولهذا فإن كل قصة فيها تصور حدثاً لا يحدث للمرة الأولى أو الأخيرة . بل هو حدث كان يحكي من قبل . ويظل ينتظر من يحكيه على الدوام . ونتيجة تراكم الأحداث وتنوعها في ألف ليلة وليلة . كان الخيال رحباً للاختيار . ولكنه في الوقت نفسه كان اختياراً رقيقاً وحكماً . لأنه إذا فقد وظيفته في خدمة بناء القصة وهندستها فإنه يكون حالة على القصص . كما أنه يؤدي إلى تشتيت الفكرة

ومن هذا المنطلق وجد يجب محفوظ أن التماس بين قصة الصياد والطير وقصة عبد الله البحري وعبد الله البري .<sup>(٢)</sup> على سبيل المثال . يمكن أن نجد بناء قصته وفكرها . ذلك أن عبد الله البحري يمكن أن يكون تحولاً لشخصية الصياد البحري الذي غادر عالم البر تألفاً منه وزهداً فيه . مفضلاً البقاء في عالم البحر . ولكنه كان مكلفاً بمراقبة أحوال البر ومنوعاً به أن يظهر لبعض الشخصيات في الوقت المناسب . ولهذا ظهر جمعة البطل . أو سيد الله الخيال . أو عبد الله البري . لينقذه من القتل في اللحظة الحاسمة

وال هنا ينتهي دور الطيرين الخييين منجم والقيام بما أن خلفاء وآدماء جمعة البطل . إلى الميت . وبعد أن تأكدنا من أنه لن يستطيع أن يفلت من أداء الرسالة . وعندما ينحصر دور الطيرين الآخرين . يصبح الطريق ممهداً للطايرت الذهبية التي مهمتها البحث . في « ألف ليلة وليلة » . بين الإنسان ولكن البحث في روايتنا ليس مضموناً في ذاته . بل كان القصد منه أن يعود ليلتهم مع مهمة الطيرين الآخرين . أو مع مهمة جمعة البطل .

لقد حدث أن تهدم الروم لمملكة شهریار . واستعد شهریار هذه الحرب بكل ما أوتي من قوة وعناد . وتباً الطبيب عبد القادر للهوى . الذي كان ملازماً للشيخ البهني . بانتصار جيش السلطان . ولكنه تباً كذلك . بأن البرومة ستحل في بيت المال

ولم يكن غريباً أن يكون أول من يراف إليه الانتصار هو كرم الأصل . صاحب الملايين . وما كان كرم هذا يستعد بنبأ الانتصار حتى حذبه حاكم المي بنظرة طويلة ثم قال له : « بيت المال تكلف فوق طاقتك » . وانقبض صدر كرم الأصل . لأنه عرف معنى هذا الكلام . وهو أن السلطان سيخصه بشرف إعانة السلطنة بملايين من المناوير . ولكن كرم الأصل لا يريد أن يطلع دون أن يأخذ . وقد كان موافقاً له « ديازاد » . أخت شهرزاد . ولذلك اختتمها فرصة لطلب يد ديازاد من السلطان شهریار .

ولكن ديازاد كان قد حدث لها مع نور الدين . بأن الطير البسيط . ما حدث تماماً مع صور ونور الدين في ألف ليلة وليلة<sup>(٣)</sup> . فقد وقع بهر الطيرت العايت « مسخروط » . على ديازاد وهي نائمة فيبره جبالها . وفي الوقت نفسه انبرت الطيرت العايت « روميحة » . صليقة مسخروط . بجبال نور الدين . فحصل كل منها صاحبه . وجمعا يهبان في سرير واحد في أثناء الليل . وتم بذلك الزواج بين ديازاد ونور الدين . ثم جاء وحمل كل طيرت صاحبه إلى منجعه الأصل . فلما أنقذ كل منها صاحبه الذي كان قد طُح اسمه وطبعت صورته في قلبه

ولا أنصر شهریار على زواج ديازاد من كرم الأصل . وأنت ديازاد . حلاً للموقف المتروك . أن تبر من القصر ليلة الإعداد لثلاثها من كرم الأصل . أما نور الدين فقد ظل مشغول الرغبة في جيبته المبهوكة . وكان عبد الله الخيال قد أطلق سراحه من مستشفى الجنين إلى أسر عبي وجه إلى سجنول لاجر الموائد بإطلاق سراحه . وعطى عبد الله الخيال يعيش عند الشاطيء للهجو بعد أن أصبح « بلا هوية ولا اسم » . وقد ملئ بالأشجان والنورخ إلى الطوى . وأصبح يعرف منذ ذلك الحين باخترن

وذلك يوم فادت نور الدين لعمدة إلى حيث مجلس الجنون . فباح له بعقله . ولكنه لم يسمع منه سوى كلمات غامضة لم تشعب عليه . وكأنما كان عبد الله الخيال قد تحول إلى صورة الشيخ عبد الله البهني . الذي لا يصدر عنه إلا كلمات لا يفهمها إلا العارفين . فتركه نور الدين يرسل لثأته . وما لبثت ديازاد أن اعتدت إليه كذلك بعد أن هربت من القصر . وأعلنت بئس شكواها . فاجأها بأن شريكها كان منذ وقت قصير عنده . وقال لها في نهاية الحوار : « إذهي إلى نور الدين ودعي القصر بطلع »

وفي الصباح فتطرت ديازاد نور الدين أمام دكانه ( حدث هذا كذلك في قصة بدور ونور الدين في ألف ليلة وليلة ) . وألقى الحبيبان . وأصر نور الدين على أن يأخذها إلى السلطان لطلب منه يدها

وكانت يودع الطير قد بدأت تظهر على شهریار إلما كان يحدث في سلطته من أمور غريبة . وآية هذا التغيير أنه بدأ يخرج متكرراً مع وزيره لطفله أحوال الرغبة . وقد لقي ذات يوم نور الدين وهو هائم على وجهه . قبل أن يفلق بديازاد ( حدث هذا كذلك في ألف ليلة وليلة ) . وانطلق نور الدين يحكي للرجلين المرفيع قصة حله الغريب . وأسير السلطان بما سمعه . وعاد إلى شهرزاد ليقرن لها : « ليلة أمسي صادقت في بحوال حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد . ففادت بأسمه رغم كرمها النظيم : تكرار الحكايات آية صلتها يا مولاي » . ثم قال لها : « الحق أنني في حركة دائمة لا تتوقف ولا يبدأ القلب . يتنازع بين يافس النهار وعلام الليل »

ثم كانت الآية الثانية لتغيير الذي اعتدى شهریار . أن وافق على زواج ديازاد من نور الدين . عندما دخل عليه نور الدين القصر وبرفته ديازاد . وأبطل زواجها من كرم الأصل

لما كرم الأصل . صاحب الملايين . فقد وجد بعد ذلك مقولاً . وأخذ الناس يرددون أن اخترن قد فعله

•

ولكن البحث استمرى في السلطنة . وظهرت شخصية « حجر » الخلاق . الذي كانت مهمة قصص الأعيان واستعدادها وسيلة للابراز . وأثرى حجر الخلاق . وقربه الخزانة من أكابر الناس في السلطنة . قال نفسه : « إن عبيد أن يوتق علاقته بكبير الشرطة يومى الأرملة . انقاء لأى هنر في المستقبل . وعبيد أيضاً أن يلصم بحاكم المي وكان سره كما يفعل الأثرياء » . وفي ذلك ما فيه من العزة والأمان . وأيضاً فقد مكته ثراؤه من أن يشارك الكبار ليألبهم انفراد . وأصبح مشهوراً بأنه ملصقهم من كل مأزق

قال ذات يوم لأحد كبار السلطنة : « بفضل الله سيصير حجر من الأعيان . ويستمر أسوة مع الأفاضل من أمثال النظم مسجلون . وبذلك يصير أهلاً لتحقيق أعماله الحقيقية » . فلما سأله الرجل الكبير عن أحلامه الحقيقية قال له : « أن أطلب شرف القرب منكم في يد أحتكم المصونة » . وذعر الفري من وقاحته . ولكن حجر اجتره قائلاً : « لا تطعن باستقارك ! لا حق لك في ذلك . كلنا من صلب آدم » . ولم يفرق بيتا لها معنى إلا المال . ولا فرق اليوم بيتا »

ولكن التحول الحزنى الذي اعتدى شهریار وجعله مثقاً بين يافس النهار وسواد

الليل ، بدأ ينعكس على الآخرين . ولما عاد عبر الحلاق - الذي استل من معبر الشيخ البهلي ، شأنه شأن أي رجل آخر في السلطة - لم يكن يخلو من المراجعة لنفسه ، فكان يقول مبرراً لنفسه أعماله الخفية - « ما ذنبه وقد أعطاه الله حظ الفقراء وشهوات الأغنياء ؟ » وكثيراً ما كان يصعد ، أمام ضميره - بأن يكثر عن دنياه باسحج والصلة والقرية . ولم يستطع السلطان شهريار أن يتغاضى عن أعمال معبر بعد أن انتشرت أخبارها في مجتمع القهى . ولما فقد نفسه شهريار إلى المحاكمة . ولكن نفسه التي كانت قد أصبحت تميل إلى العفو - دفعت إلى أن يكتب بمصادرة أمواله

وقال « دندان » لابنته شهرياد - بعد أن أطلق السلطان سراح معبر - لقد نذر السلطان وأخلق منه شخصاً جديداً مليء بالفتوى والعدل . - فقلت شهرياد « مازال جانب منه غير مأمن . وما زالت يده ملوثة بدماء الأبرياء »

وزاد شهريار ثوراً - إذ بدأت أقوال الضنون التي كان يهدف بها في وجه كل إنسان يقابله - على أساس أنه ضنون . تنفذ إلى صدره

قال شهريار يوماً لوزيره دندان وهو مترجح بين القاضى والمخاض . وبين الإحساس المطلق بالحرية والميل إلى الرضوخ لحس الحاجة - متمنياً الهدوء النسبي لنفسه ولشعبه - قال له : « إذا نمت الرعية نام الخيل والشر . الجميع مطعون بالسعادة . ولكن كما قال المصوب وراء سحب الشتاء . فإذا وقع حاكم على الجند سليمان الرضى . تساقطت قطرات من السماء . مطهرة الجو من طين ما يتسرب فيه من النهار » وعند ذلك رد دندان قائلاً : « سيكون ذلك بعد قليل ومولانا السلطان وحكمته » . فقال شهريار بعد تفكير : « لكن القصة يجب أن تبقى ضمن وسائل السلطان » . وعند ذلك فكر دندان بدوره ثم قال له « حذر ، الحكمة . لا القصة . هي ما يقصد مولاي » . فضحك السلطان ضحكة جوفت صمت الليل وقال « ما أتيت إلا منطلقاً بدندان . ماذا قال الضنون ؟ قال إن الراس إذا صلب صلب الجسم كله . فالصلاح والفساد يطان من أعلى - فمضى بجراً لا يكون إلا للمجانين . ولكنه عرف سر القضية . كيف سيترك ذلك ؟ لقد حقا من رجال القيب »

وبدأ الاطمئنان يصرب إلى نفس منجم والقيام إثر ما اعتدى السلطان من تعير . قال منجم للمقام . « الأرض تشرق بدمى ريبا . ونحو القدر يطلع ليل نهار جمعة البهلي ونور الدين الماشق . حتى عبر الحلاق استقر في ذكائه ولاب من نظامه . أما شهريار الشاح لثمة نهضة عدى كنعهم عليه هيكة القى - بالدم المسفوك »

إن نهضة السكون بدأت تزحف في حلقه على السلطة . ولكن مازال يماضى النهار وسواء الليل مختلفين في نفس شهريار بقدر اختلاط ليل ونهار جمعة البهلي . وإذا كان الشيخ البهلي لم يبد لها لا بعد . وإذا كان السبب مازال مختبئاً بعيداً في عالم البحار . فلا بد للأحداث من أن تتصاعد مشيرة المواقف .

- ٦ -

وعلمل العفريتان العابتان من الهدوء النسبي الذي اعتدى السلطان . وإذا أن جتيراً هذا الجو الساكن . ومن لاذ به . بدعوى الإيمان والفتوى . فسحرت العفريتة وزمباحة نفسها امرأة رائعة الخيال من ساء ألف ليلة وليلة . هي نفس الجليس التي أنفلس من أنجلها عبقها نور الدين .<sup>(١)</sup> كما سحر مطروط نفسه عندما لما وعرف الرجال الكبار طريقهم إلى المرأة . وحاول كل منهم أن ينجي من الآخر غير معرفه بها . ولكن الطريقين أنسكا الحيلة عثر استطاعا أن يجعلا في مساحتها كل الرجال في وقت واحد . وذلك بأن ضربا لهم جميعاً مواعيد متتالية ثم دخل إليهما الضنون خلسة . وما إن رآته المرأة حتى تحولت هي والهد إلى دخان وأعطيا . أما الضنون فقد نظر إلى الرجال المتورلين وقال لهم : « كن أنصتكم من اللطاب . ولكني اعتبرت لكم عقاباً بكمكم ولا يضر العباد . ثم فتح لهم الأبواب . فانطلقوا حفاة عراة في ظلمة الليل . وفي الضنون عبد الله البحرى فأنه

الأخير عن مسكة في البحر . ودخل أنجنت حكنك ؟ . فقال الضنون . « أراهم يصلون وقد ملأ الحياء قلوبهم » . وقد عبروا صحن الإنسان .

وكان شهريار مطروطاً فيها حدث . وشغل هذا المطروط تفكيره . وقد عبر عن هذا الإحساس لوزيره وهو ما مضى في جوفه قائلاً : « تحرفى هوائك متلاحقة . ولكني دثر فرقى في مقام الخيرة » . وما رآه المطروط وبليدة . أن الضنون بدأ يتحرك في كل مكان . كذلك كانت للشيخ البهلي مقارعة مع علاء الدين أي الشامت

لنفت مضجع شهريار ذلك أن الشيخ البهلي رأى في « علاء الدين أي الشامت » ثمرة طيبة لفرعاه في كتفه . وتربد حب الشيخ لعلاء الدين . ولما شاء أن يروجه أهله « ربيعة » ولكن « حطيم بظافة » . ابن رئيس الشرطة « دويش عمران » . كان يجب كذلك . لئلا الشيخ ويصر على الزواج منها . ولما رفض الشيخ في إصرار أن يزوج ابنة من حطيم بظافة . وأم دواجها من علاء الدين . في كان من رئيس الشرطة وابنه إلا أن دبرا مكيدة فتخلص من علاء الدين . فسرق ابنه جوهرة من دار الإمارة وأعطاهما في بيت الشيخ . ودرا البحث في بيت الشيخ وعاد على الجوهرة فيه . بظافة وبلغ عن السلوق . وحكم عليه بالقتل

وحكم علاء الدين وحكم عليه بالقتل وساد الخزن بين جماعة القهى . ونظف النفوس بأس مريو . ففرد نفر من الجماعة . من الفقراء والمضطهدين . أن يتركوا الحق إلى مكان ناء مهجور . حيث يقيمون دولة العدل التي أصبحوا يطمنونها

وبما كان شهريار ودندان ورئيس الشرطة يقيمون في الليل كعادتهم . إذ هم يصلون إلى هذه المملكة الجديدة الثانية . فوجدوا الناس بأكلون وبشربون . لا يحرقوا لهم . بأكلون وبشربون معهم ولا فرغ الجميع من الأكل والشرب . فلم يبق للسلطان الملكة الجديدة . وهو « إبراهيم السقاء » . ونصب الحكمة التي عرضت فيها قضية علاء الدين أي الشامت . وضع شهريار إسقية بأذنه . وأتت الحكمة بإصدار حكمها على رئيس الشرطة وابنه ورئيس القهى . وتبرئة علاء الدين الذي كان قد قتل . وعندئذ لم يبق لك شهريار نفسه . فهو والفا ويبلغ عنه القناع . فترصد الجميع خولاً . وسأل شهريار إبراهيم السقاء عما دفعه إلى هذا العمل فقال « وقع اختيارنا على تلك الخيرة للبهيرة . وكوكت نفسي سلطاناً . واعتبرت من الخطأ السجاع الورداء والقادة برجال المملكة . ولما كانت الإمارة التي أهلكت علاء الدين تلح علينا . كنا نطد كل ليلة حكمة بأحد فيها العدل عرء . بعد أن عز عليه ذلك في الدب »

وقال شهريار بعد أن دخل - لوزيره دندان : « لا أصلي عليك أني أعجبت بالحكم فيها » . فلما عاد إلى محكمته طبق حكم المملكة الوحيدة على القلائل لقتل حطيم بظافة وأباه . وعزل البهلي . وصادر أملاً في بعض الآخر

وإلى هنا استطاع أن نقول إن المجموعة الثانية من ليالي نجيب محفوظ . التي تناولت فيها الشياطين الشريرة العابتة مع الشياطين الخيرة من أجل الكشف عن الحقيقة . قد انتهت . فمسحة الطريق للشياطين العابتة لكي تزدى دورها وحدها وكانت المجموعة الأولى من الليالي قد انتهت بمطامير صناع الخيال وجمعة البهلي .

وإذا كان نجيب محفوظ لم يستعمل في هذا الجزء من حكاية « أنيس الخيلس والوزعيرين » . في ألف ليلة وليلة<sup>(٢)</sup> سوى جزئية جهل المرأة وبهاث الرجال عليها . بالإضافة إلى القباب بعض الأسماء مثل « سليمان الرضى » و« زعيم بن ساوى » . فإنه قد استغل أكثر من جزئية في قصة علاء الدين أي الشامت بن حطيم . فإنه قد استغل أهم الشامتات لتاجر ثرى بعد فترة طويلة من عدم الشامتات . وقد قلب الأيس بهذا الاسم لأنه ولد بشامتات في جسمه . وربما دلت الشامتات عند الكاتب على خلاصات الخير . ثم إن علاء الدين أي الشامتات تزوج في قصة « ألف ليلة وليلة » . في بادىء الأمر بامرأة تدعى « زبيدة » . وهو اسم ابنة

الشيخ البلخي ، التي تزوجت من علاء الدين في ليالي نجيب محفوظ . أما الجزية الكبيرة ، التي وجدها الكاتب لصلاح لروايته من قصة ألف ليلة وليلة فهي قصة حطيم بظافة مع علاء الدين أبي الشامات ، فقد حدث أن علاء الدين الذي عينه الخليفة شاهنشاير التجار . فليبه وعطو شأته ، كان يبحث عن جزيرة جميلة ليشتريها . وفي الوقت نفسه خرج الأمير «علاء» ، قائد حطيم بظافة ، ليشتري لابته جارية ، لأنه ، كما قال لأمه ، «ليحب النظر ، كونه الرائحة ، نفس ، وحشته . لا تلبه واحدة من النساء» . فتنافس حطيم بظافة مع علاء الدين على جارية بينهما . ولكن الوزير المكلف بأمر السلطان بشراء الجزيرة لعلاء الدين حسم الموقف وشترها له .

وعندما مرض حطيم بظافة من شدة الحزن . هربت لمراته صغوز مع أم حطيم بظافة خطة لقتل علاء الدين حتى يتلو وجه الجزيرة لحطيم بظافة . فكلفت ابها الذي كان قد خرج من السجن لوجه سرقة أشياء غنية من بيت السلطان وبخاتها في بيت علاء الدين . فلما ظفد السلطان هذه الأشياء ولم يجدها قامت قيامته وهدد رئيس الشرطة . وعند ذلك طرغ حطيم بظافة بالبحث عن السارق . واكتشفت الأشياء المسروقة عند علاء الدين . وهناك أمر بالقبض على علاء الدين وشنقه .

وإلى هنا تنطق الحكايات . حكاية نجيب محفوظ وحكاية الليالي . ثم تسير كل منها بعد ذلك في طريقها . أما علاء الدين في الليالي فلم يقتل . بل استمرت الأحداث معه في تصاعد وأما علاء الدين عند نجيب محفوظ فقد قتل . لأن قتله يزيد دورا في أحداث القصة .

٧ -

لقد أدى قتل الأشرار على يد صندان الخيال وجمعية البلخي بتأثير الطوفان الخبير إلى حدوث بللة انحطط فيها الخيال بالتأمل ، وانحطط فيها أفعال الناس بأشدهم . ولكن هذه الأحداث لم تحرم الناس من ولادة وعي جديدة . وإن كان مايرال وعيا مهترا . ولهذا كان لابد للأحداث أن تتطور بعد ذلك لكي تحسم الأمور . إما إلى الخير أو إلى الشر .

وكان الطغرىان الشريران مخربوط ورومباحة مازالا في قلة قوتها وسرعة حركتها . فأرادا أن يكررا جهدهما في سبيل الخير المتطوّر . المثل في فاضل صندان وفي الختون والشيخ البلخي . ومن ثم . فقد ذهبا إلى فاضل صندان ومنعاه طائفة الإغضاء وقالوا له . «إفعل بها» أي شيء إلا ما يبله عليك صديرتك . هذا هو الشرط . وكانت لجرية مثيرة بالنسبة لصندان ، إذ وجد أن طائفة الإغضاء تكفل له أولا الرق المريح عندما كان يأخذ ما يفاء دون أن يراه أحد . ثم وجدها ليلة صبية عندما يريد البحث بالرجال وهم جالسون في المقهى . فيسكب مشروبات ويدفع بأحد الرجال ليلعب . ثم يثقل وهو يرى المرح والمزح يسودان . والرجال تتفائل ، لأن كلا منهم ينهم الآخر بهذا الفعل السخيف أو ذاك . ولكن المسألة لم تطف بفاصل عند هذا الحد ، إذ سرعان ما تطور الأمر من السرعة إلى القبح ثم إلى الجرمية ، وسقط فاضل صندان في المغامرة .

ولكن فاضل صندان كان يستكن بداخله فاضل التقدم . ولما رأى الرجال الأبرياء يساقون إلى السجن بجرارتهم ، أفاق ذات يوم فرأى مخربوط أمامه يتهدده فقال له : «إليك هي ؟» وضع الطائفة ورماعا في وجهه . فلما قال له الطغرى : «سوف ندم حيث لا يتوقع لدم» . أجابه قائلا : «إلى أقوى منك» .

والجيد فاضل صندان إلى المحاكمة ، وحكم عليه بالشنق . ولكنه خلف وراءه تلك القوة التي جاهر الطغرى بها ، لتضال إلى ما تختلف عن الأحداث السابقة من رصيد إيمان .

ولكن عزال مركز القوة متمثلا في الختون والشيخ البلخي . ولا قبل للطغرى الشقيف بها . أما الختون فهو يرى بطل القوى الديمقراطية التي تشكله منذ زمن

بعد ، وأما الشيخ البلخي فهو القوة الدينية كلها . ولهذا تحول الطغرىان إلى رجل فقير هو معروف الإسكافي . وقصة معروف الإسكافي شهيرة في «ألف ليلة وليلة» . إنها قصة الرجل الفقير الذي كانت زوجته تطرده كل يوم من البيت لأنه لا يلي رغباتها التي تفتني قهره لثانية دون تحقيقها . ثم عثر على خاتم سليمان ، وكان له معه قصص كثيرة ومغامرات رائعة . ولكن معروف الإسكافي - عند نجيب محفوظ - لم يستخدم خاتمه السحري إلا ليت الرعب في القلوب الأشرار من الكبار . وهو بعد تشكيلا جديدا لقوة جمعية البلخي . فكما كان جمعية البلخي يتصل في الحزن ويطلب بالحقيقة في وجه الرجال . كذلك كان معروف الإسكافي يعتمد على قوة الخاتم السحري ليواجه من يشاء بالحقيقة السافرة بكل جرأة . قال له صبر الخلاق الذي كان يشاركه سعاده باعتلاء الخاتم السحري : «لا تبال بأحد فإنك أقوى رجل في الدنيا» . وفتاس الآن بين اثنين . من جئني قوتك حرصاً على جبروتك . ومن يجرعها رحمة بضعده . واستدعاه حاكم الحي ذات يوم ليسأله عن الخاتم السحري وقال له : «رأيت وأخبرني أن من واجبنا أن تبادل الرأي معك . الله يرفع من يشاء ويخفض من يشاء . ولكننا مطالبون بعبادته في جميع الأحوال» . فقال معروف بجرأة : «وما أجبر أن توجه الخطاب لتفكك وإخوانك» . فامتنع وجه الحاكم . ومالك نفسه وقال له مدافعا عن نفسه : «سحا لقد تولينا السلطة في أعقاب تجارب مره . ولكننا مقفونون بالشرعية منذ ولينا» . فقال معروف الإسكافي بنفس الجرأة : «الصبر ياخواتيم» .

واستدعاه السلطان شهريار كذلك ليعرف سر الخاتم السحري . وقال له . مستكنا ومستعلا النعمة الدينية التي ما زال يعضد أنها تفعل فعل السحر في قلوب الطغرى : «إنك مؤمن بالخاتم في يد المؤمن عبادة» .

لقد تسربت عدوى الشيخ البلخي الذي تعلد عليه كل فرد في الحي . إلى معروف الإسكافي . كما تسربت إلى جمعية وصندان وفاضل من قبل . ولكن معروف الإسكافي بعد - حتى الآن - أعظمهم جميعا . إذ إن خادم الخاتم السحري في وسعه أن يحقق له أي مطلب مها عسر . ولهذا هل رجال السلطة أن يساء معروف الإسكافي تحب الدين يمكن أن يسكروه . ولكن معروف ظل بظفا وجريئا .

ولما كان معروف الإسكافي يتم بطلك النعمة البالغة ، خاصة بعد أن أصبح الجميع يندفون عليه الطاء لشده ، طامحه الطغرى الشرير ليعكر عليه صبر سعاده . وقال له في هدوء : «القل عبد الله البلخي والختون» . وقد ذكر للشرك الذي سقط فيه فاضل صندان ، تذكر مآسي صندان الخيال وجمعية البلخي . قال بصراعة : استعطفك بالله أن تعطيني من مطلبك . فقال الآخر ساغرا : ليس أسهل علي من أن أفتح الحاكم بأسيالك . إنهم لا يأمنون جانبك . ويعتفون ملائك ليحوروا من استعاضتك المهذب لهم .

ورفض معروف الإسكافي - في لحظة - أن يلي مطلب الطغرى . ورفض الخاتم السحري . واستعد لاستقبال مصيره في المشقة .

ولكن جمهور الخفي لم يرضوا بالحكم في هذه المرة . وخرجوا عن بكرة أبيهم ليعترضوا في صوت واحد . واجبات الثورة للشوارع ، وغلك شهريار الخوف . ولم يستطع أن يحم أنفسه عن الخلف . فأصدر أمره لثلاثة الجاهل بالظفر من معروف وقليده ولاية الحي .

وأصيب الوزير صندان بهشة بلغت حد العزيمة وهو يستمع للأمر السلطان الجديد . وقال للسلطان في هدوء : «ألا ترى يا مولاي أن حكم الحي أصبح يد ظر لا حيرة لهم» . فقال بنفس الهدوء : «دعنا تقدم على تجربة جديدة» . وسأل شهريار «معروف» يوما عن سياسته فقال له معروف بلغة الحكماء : «عشت حمري يا مولاي أصلح العمل حتى استقر الإصلاح في دمي» .

وأصدر معروف الإسكافي حاكم الحي الجديد أمراً بصين نور الدين كاتبا

تسرع ، واضعوا كبراً للشرطة ، باسم جديد هو عبد الله المال .  
وأصبح المهر ، بعد ذلك ، مهاداً لظهور السندباد والشيخ البلهي

- ٨ -

والجريح . رواد القهى يتخلصون من غريب يدخل عليهم ويحبهم . وما لبثوا أن  
أفركوا أنه السندباد الذي كان أول من أفرك بصيرته أن لا مكان له في عالم المهر ،  
مادام المهر كما هو ، حكايته وأثامه ، وما يلي مقهى الأسماء مكتنا لإفراغ شعرات  
الذهب . فهجروا إلى حيث يمكنه أن يلبس ما يصلح للمستقبل . وأن يجد الناس  
الخبريين من بعده . ولا يستقره المكان سأل جماعة القهى عن أحوال المهر والناس  
طوال السنين العشرة التي كان فيها غالياً . فقال أحدهم : « مات كثيرون فشيروا  
موتاً . وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . هبط من الأعالي قوم وارتفع من القعر  
قوم . أتى أناس بعد جوع ، ونسول آخرون بعد عز . وفد على مدينتنا عدد من  
أعيان البشر ونشروهم . وآخر أنصرونا أن ولي حينا معروف الإسكاف » .

وسعد السندباد بهاية الخشب ، وأفرك أن مضامير البر ستعود لتضم مع  
مضامير البحر . وكان أول من رغب في زيارته بعد عودته الشيخ البلهي ،  
فلمعرفة ليرد أن تضم مع الدين . وقال للشيخ : « لعلك راضٍ في سماح مضامير  
يا مولاي . فقال الشيخ باسم : ليس العلم بكثرة الرواية . إنما العلم من جمع العلم  
واستعمله » .

وفداً إلى السندباد . بعد ذلك . بالسفطان شهرار . لا ليحكم  
مغامراته . بل لتسعة ما تعلمه . حتى يكون ما تعلمه فائدة عظيمة كما قال له  
الشيخ . وقال له شهرار : « إن مصغ إليك يا سندباد . أنتدفع السندباد بحكي  
للسفطان ما تعلمه لا ما رأى . لقد أصعب شيئا هو أن يشي ما يكون بوضاها مت . هي  
خلاصة تجاربه التي كانت من أجل المعرفة . وكذلك بعد رحلته الأولى التي  
كانت من أجل استعادة الفرو المصانعة . وكان يفرق كل وصية يفرقها للملك  
بالمغامرة التي استعد منها تلك الفرصة . قال له : « تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت  
أن الإنسان قد يتخذ بالوهم فيظنه حرفة . وأنه لا نجاة لنا إلا إذا ألقا فوق  
أرض صلبة ... »

و « تعلمت أيضا يا مولاي أن النوم لا يجوز إذا وجبت البقعة . وأنه لا بأس  
مع الحياة ... » . و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غذاء عند الاعتدال  
ومهلكة عند التهم . ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه » .

و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الإبقاء على التكاليف البالية مذهب  
ومهلكة ... » . و « تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة فروع . وأن الحياة  
نفسها لا تنفي عن الإنسان شيئا إذا حصر حريته ... »

و « تعلمت يا مولاي أن الإنسان ، قد تنجح له معجزة من المعجزات . ولكن  
لا يمكن أن يجلسها ويستعمل بها . وإنما عليه أن يقبل عليها مستخدما يتور من الله  
بشيء قلبه ... »

وكان في وصول السندباد ، واتصاله بالشيخ البلهي بداية لاختفاء شهرار إذ  
لم يعد للأرض المسلط والمهاجر الكادح مكان في حياة المصدق . « أطيقت على  
أفديه أصوات الماضي لمحت أخوان الحديقة . هتاف النصر . وحرمة الذهب .  
انفادت العذارى . هدير المزمين . غناء الخفافيش . تلمذت سمه من فوق المنابر » .

ولأول مرة كان شهرار حكيا عندما اعترف بأنه لا يصلح للحاضر أو  
المستقبل . وقرر أن يحترق الحياة . وصارح شهراد بذلك . وحاولت شهراد أن  
تخفف عنه فقال لها : « لا تحاولي عدائي يا شهراد ... الحق إن جسمك مقبل  
وقلبك ماهر » .

وانتابت شهرار حالة من الخلوة . فهو تارة يعوم أنه يعيش حياة الحية ثم  
اعتزاله الحياة وخلاصه من المناصب التي عطفها لفضه ولشعبه . وتارة أخرى يجد

الجنة لظنه إلى الجحيم ، حيث يرى البكائين من وجاله القلبي يضرعون رؤسهم  
في الصخر حتى تتزف دما . ولم يستطع أن يعود محبه إلى الجنة مرة أخرى ، بل  
شارك وجاله فلهم ، فأخذ يضرب بقبضته على الصخرة حتى تضجعت دما

وأبصره رجل الشرطة الجديد عبد الله المال . وهو مجلس فقيرا متروكا في ركن  
مظلم ضائع . « ليس لك مأوى ؟ فرد قائلا : « كلا » . فذكره بكلمات من  
حكمة . وتركه وشأنه ، وذهب صوب المدينة

- ٩ -

لقد دارت ليل نجيب محفوظ في حقة دارية كما فعلت ليل ألف ليلة وليلة  
في كلا الصنفين بدأ ليلاني بمشكلة شهرار وتسمى بمشكلة شهرار . وفي كليهما  
يكون ماهر شهرار هو النافع وراء الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة . ثم تكون  
الحكايات عليها مضافا لتحويل شهرار إلى ضده . ولكن هناك بين الصنفين ،  
فحكايات شهراد المرفقة في الخيال وإن استطاعت أن تستأس شهرار بعد أن  
استصت ظميه . لأنها لم تسلب سلطانه . فقد ظل شهرار الملك في بداية الليل هو  
نفسه شهرار الملك في نهاية الليل .

أما شهرار نجيب محفوظ فقد عاش تجارب الليلتين مرتين . مرة في الخيال ومرة  
أخرى في الواقع . أما حكايات الخيال فقد أتته من آفاق بعيدة . وطرفت سمعه وهو  
مصغ . ولكن عندما دأبت حكايات الواقع لم يصدق في بداية الأمر أنه هو الذي  
صنعا هذه . فلما شاء أن يوجهها بأسلوبه القديم أصبحت الحكايات سلاخا  
ضده . فلما حاول أن يغير أسلوبه دون أن يغير جوهره . كانت قوة الحكايات قد  
أصبحت أسرة . وظلت ترحلها لتزهد . حتى حوّلته من سلطان جبار إلى عبد فقير

وبهذا يكون نجيب محفوظ قد أحكم بناء ليلاني في إطار بناء ليلاني ألف ليلة وليلة  
من ناحية . كما أحكم بناء روايته في نطاق المفرد الذي يريد أن يوصله للقارئ من  
ناحية أخرى . والمفرد الذي يريد أن يوصله المكاتب إلى القارئ هو مروج من  
الواقع ولذلك

أما الواقع فهو ما حكي للسندباد بعد عودته . عندما سأل الناس عن أحوال  
المهر طوال السنين العشرة التي كان فيها غالياً . فقبل له : « مات كثيرون فشيروا  
موتاً . وولد كثيرون لا يشعرون من الحياة . هبط من الأعالي قوم . وارتفع من القعر  
قوم . أتى أناس بعد جوع ونسول آخرون بعد عز . وفد على مدينتنا عدد من أعيان  
المهر ونشروهم » .

وقد انتهت ليلاني نجيب محفوظ تصوير هذه الأحوال . مستعينة بكل ما يصلح  
لهذا الغرض من ليلاني ألف ليلة وليلة . بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الواقع كان  
حقا مغرب من الخيال وأنشأ حكايات الليلاني . وليس بعيد أن تكون هراة هذا  
الواقع هي التي ذكرت المكاتب حكايات الليلاني . فقرأها أكبر معادل موضوعي  
للتعبير عن تلكارة

وقد غرض تصوير الواقع نظام التسلسل الزمني للأحداث ، كما هو عليه في  
الرواية . على الرغم من احتفاظ الرواية بشكل نظام القصص المرفقة . فعندما تسير  
الأمر على غير عدى في حياتنا الواقعية . وعندما تسير بهير سياسة حكومية . تبدأ  
القصص تتسرب لتسلل بحرى الأمور الطبيعي . ومع انتشار القوي يحدث حوادث  
قد تبدو في بدايتها هينة وعابرة . ولكنها لا تثبت أن تتعالم وتتطور حتى إذا لم يعد  
هناك سبيل لتوئتها أو . على الأقل . لإيقافها عند حد . فإن حدثا جديلا لابد أن  
يحدث ليغير مسار الواقع . وهذا التسلسل الطبيعي لعملية تقادم الأحداث هو ما  
عبت به الرواية

لقد ارتكبت المرحلتان الأولىان وعرف فاعله مباشرة . ثم أخذت المرحلتان  
بمضامير عده . وأصبحت يكتسبها الموصي ولا يعرف فاعله . ثم أصعب إلى  
هذه المرحلتان . حيث يكتسب المكاتب عن شهرار وحياة ، نادبة في حمة ودون  
حشمة . واحدا بدأ للتعبير عن الحقبة الباقية من النصحي حتى يدام الأخير وتكشف قوة

الحاجة . وكان هذا هو نهاية المطاف مع الأحداث للتحالف . ثم حدث الحدث  
المثالي الذي قطع الطريق على هذا الشر المستطيل .

ولكن أحداث الرواية لم تكن تشير إلى ولج الحصب . بل إلى واقع يلج في  
طلب التعبير من أجل الوصول إلى المثال . ومن هنا دخلت شخصية الشيخ البخعي  
الرواية بوصفها جزءاً أساسياً في بنائها ، والشيخ البخعي هو المثال الذي المثال ،  
الذي يرى الذين الحق في السرقة والأفعال لا في الأفعال والمواقف ، ويراه في  
الصمود على الحق لا في اللدواء والكذب ، ويراه في إخلاق باب الراسة ولج  
باب الجهاد ، ويراه مع العلم والفرقة وليس مع الجهل والغباء .

ولهذا فإن صوت الشيخ ، ظلت أصداؤه ترد في الرواية ، من أولها إلى  
آخرها ، محذرة لقاطعات رأسية حادة مع توجهات الأحداث الألفية ، وموزنة ،  
في الوقت نفسه ، لقاطعات أصداؤه صوت شهرار . وكانت كلمات الشيخ تسبح  
إثماً منه مباشرة ، أو من خلال التلميحات التي كانت تحثي الإصلاح منه ،  
فتذكره على أنه عندما يفرض عليها الواقع أن يحسم أمراً من الأمور . أما هو نفسه  
أو لنقل روحه ، فقد كان يتحرك مع كل الأحداث ومن وراء الشخص ، بل من  
وراء المظهرين المبرزين للشيء

وبتأثير هذه الروح الطيبة المبادئ الصلبة ، وجد القاص طريقه إلى شهرار .  
وقد ظل شهرار ينادم حتى استسلم نهائياً للظلال والمزج . وهذا هو التمهيد  
للعكس البداية وتلخص معها في بناء كل ، هو جوهر الرسالة التي وصلها ليلى نجيب  
مخطوط .

ويقترب هذا البناء مع بناء ألف ليلة وليلة الكلي في أن التوازن حل حل  
اللاوازن ، كما حل الغيباء حل الظلام . ولكن هذا الإطاق شكل محض ، حيث  
إن التوازن والغيباء هما التمس والمملكة في ألف ليلة وليلة ، في حين أنها ، في ليلى  
نجيب مخطوط لم يتسلا إلا المملكة وحلها بعد خروج السلطان منها

وجوهر الاختلاف هو ، كما سبق أن ذكرنا ، أن شهرار عاش في ألف ليلة  
وليلة الحكايات مرة واحدة في الخيال ، في حين أنه ، في ليلى نجيب مخطوط ،  
عاشها مرتين ، مرة في الخيال ومرة في الواقع . وإذا كانت التناقضات أكبره  
وتسببت في عالم الخيال ، فإنها كانت سبب تماسك في عالم الواقع

• هوامش

- (١) ألف ليلة وليلة - المجلد الرابع ص ٣١٧ ط . مكتبة الجمهورية - القاهرة
- (٢) Farid Ghannoul: The Arabian Nights; A Structural analysis, Cairo 1980, p. 112.
- (٣) حكاية السندباد مع السمريت ج١ ص : ١١
- (٤) حكاية عبد الله الذي وجد الله فخرى ج١ ص : ١٩٨
- (٥) حكاية الر الزمان مع ممتوكة ج١ ص : ٢٣٧
- (٦) حكاية الوزير ونفس الوجود ج١ ص : ١٢٥
- (٧) حكاية علاء الدين أبي القلاص ج٢ ص : ١٤٧

## من دراسات العدد القادم :

في ذكرى حافظ وشوقي من : «فصول»

إبراهيم حمادة : مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية

شوقي ضيف : حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية

محمد مصطفى هدارة : البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم : المصادر التراثية في مسرح شوقي



# مخاض الثورة الفلسطينية في قصص

## غسان كنفاني

### القصيرة

• في عين كل رجل - يمتلئ قلبا - يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت ...

(غسان كنفاني ، ص ٣٥٦)

#### فؤاد دوار

ارتبطت حياة الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني ارتباطا وثيقا بالظروف السياسية التي عاشها شعبه منذ أوائل الثلاثينيات ، فكان من الطبيعي أن يعبّر الحاجه الأدبي القوي من هذه الظروف نفسها ، ومن ثم لم ير له أن يسير وظل ، ويبحث بعد استشهاده كاتبه ، باعتباره من أهم معالم الأدب الفلسطيني ، شأن كل إبداع أدبي يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الشعب ، ويحور عنها أصدق قصير ، وخاصة في مراحل نشأته القوي

وإذا كانت هذه الخلفية تصبغ على روايات غسان كنفاني وسردياته ودراساته الأدبية والسياسية ، ويترجمه نقل كل مقالاته الصحفية ، فإنها أصلي ما تكون بالنسبة إلى قصصه القصيرة التي نشرها في أربع مجموعات . ظهرت لها بين عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٨ ، وأعادتها نشرها في مجلد واحد ، لجنة تكليف غسان كنفاني ، مساهلا إليها عدد آخر من القصص لم تنشرها أي من المجموعات ، وهو الذي ستعتمد عليه في هذه الدراسة .<sup>(١)</sup>

عضوا في المجلس الأعلى للجمعية القومية لتحرير فلسطين ، وأصبح الناطق الرسمي .  
بعضها حتى اغتاله الصهيونية الآتية في ٨ يوليو سنة ١٩٧٧ .<sup>(٢)</sup>

...

هذا هو مجمل حياة غسان كنفاني ، ومن الواضح أنها تنقسم - كما هو شاع -  
إلى أربع مراحل رئيسية .

- ١ - قبل الخروج من فلسطين
- ٢ - الخروج
- ٣ - المنفى
- ٤ - الثورة

ولا يمكن وضع حدود فاصلة لهذه المراحل الخمسة ، لأن طبيعة الحياة أعطت من أن  
تتصل بين مراحلها خطوط حامية ، بل الطبيعي أن تتداخل بعض هذه المراحل  
وتتداخل ، ويظهر بعضها لبعض الآخر بصورة تلقائية ، وقد توجد مرحلة إلى أخرى  
متداخلة عليها ، ثم تعود مرة أخرى إلى المرحلة التالية .. وهكذا .. وهذا أوضح  
ما يكون في حياة الشعب الفلسطيني وحيوات أفراد

المرحلة ما قبل الخروج من فلسطين لم نحل من فترات ، وهناك فلسطينيون لم  
يجزوا مع من خرجوا ، ولكنهم يعيشون حالة للنفي داخل بلادهم ، أو ما هو  
أقرب سببا في ظل الاحتلال الإسرائيلي وحكمه العسكري المظالم . وما زال  
فلسطينيون يخرجون كل يوم من بلادهم ، ومن متابعيهم ، ليجتمعون في لحظة واحدة

ولد غسان كنفاني في ٩ أبريل سنة ١٩٣٦ بمدينة حكا الفلسطينية ، وعاصر في  
طفولته مقاومة أهل بلاده لقوات الانتداب البريطانية المرافقة مع الصهيونية ،  
ومحاولاتهم المتعددة للتطاع عن أرضهم ووطنهم ، ومع الكثير من حكايات  
النضال القوي والجاهلي ، وحين كبر لورا تاريخ تلك الفترة ، كتب دراسة تاريخية  
عنها

في مارس سنة ١٩٤٨ قامت المصاعبات الصهيونية للسلطة بسلسلة من المذابح  
الوحشية استهدفت على إثرها عددا كبيرا من المدن والقرى الفلسطينية قبل جلاء قوات  
الانتداب البريطاني عن فلسطين ، وترتب على ذلك خروج عدد كبير من  
الفلسطينيين من قراهم ووطنهم إلى حياة النفي والشتات ومخيمات اللاجئين .

وكانت حكا من بين المدن التي تعرضت لهذا الهجوم القاتل ، فهاجرت أسرة  
غسان مع المهاجرين ، فأصبح هو وأخوه - على حد تسميته - من «البروليتاريا  
الرقية» ، يقومون بمختلف الأعمال الشاقة ليعملوا الأسرة ويكفوا احتياجاتهم .

وفي سنة ١٩٥٣ عمل غسان ، وهو في السادسة عشرة من عمره ، مبرما  
بإحدى مدارس وكالة غوث اللاجئين بأحد النضبات في سوريا ، وفي سنة ١٩٥٦  
هاجر إلى الكويت حيث عمل مبرما للرسم والألعاب الرياضية ، وبدأ ينشر إنتاجه  
الأدبي في الصحف والمجلات العربية

وعاد إلى بيروت سنة ١٩٦٠ حيث عمل بالصحافة ، وتولى فيها مسؤوليات  
قيادية ، كما انخرط في صفوف الثورة الفلسطينية ، ولما فيها بدور بارز ، فقد استمر

بين ثلاثة مراحل . الخروج . والنفي . والثورة

والثورة الفلسطينية القديمة التي تطلعت بين سنوات : ١٩٢٤ . و ١٩٢٦ . و ١٩٢٩ . و ١٩٣٩<sup>١٢</sup> لم تحمأ أبدا . وظلت تتجدد في شكل هبات وتظاهرات وأعمال فدائية مختلفة الأحجام والأبعاد .. وظهرت سنة ١٩٥٦ بحسب الأشكال الحية لتنظيم الثوري عبر عمليات فدائية شنت من قطاع غزة . وأخذت هذه الشدائد تتزايد مع بداية الستينات : و سنة ١٩٦٤ أقيمت منظمة التحرير الفلسطينية . و في سنة ١٩٦٥ تأسس أول تجمع شعبي ذو برنامج منظم بمرلد ، فتح ،<sup>(١)</sup>

فكان الثورة الفلسطينية هدفت قبل الخروج من الوطن . وصاحبه . فكتة وظلت قائمة في نفوس الفلسطينيين . يهجون عنها مختلف الاشكال . ابتداء من التمرد الفردي . والمضامير الجماهيرية . والإضراب والمظاهرات . والعمليات الفدائية الصغرى . التي ظلت تنمو وتزاد حتى أصبحت شكل التنظيمات الثورية الكبيرة

والنفي يشمل حياة الفلاحين القاسية المليئة في انحيات . فاما قامت تنظيماتهم تحولت هذه انحيات نفسها إلى معاكس للثورة ومراكز لتدريب الفدائيين . ويشمل النفي - كذلك - حياة المهاجرين الفلسطينيين في مختلف المراكز العربية . حيث أتيح لهم الاحتكاك عن قرب بالأنظمة السياسية الحاكمة . والتصادم معها أحيانا . ومن ثم لموا تظيروتها المباشرة وغير المباشرة على غروهم ونفوسهم . وعجزهم عن استعادة حقوقهم .

وعالية قصص ضاحك كغالي التي يضمها الجلد الثاني من آثاره الكاملة<sup>(١٤)</sup> تتألف هذه المراحل الأربع من حياة وحياة الشعب الفلسطيني بنفس التماس والتداخل الذي أوصفتها . وإن كان من الممكن مع ذلك نسبة بعض القصص إلى المرحلة المسيطرة على موضوعها . وسبب بعضها الآخر إلى مرحلتين أو ثلاث . على النحو الذي ستوضحه في الجدول التالي . بعد أن أعدنا ترتيب القصص وفقا لتاريخ كتابها . في محاولة للإلمام بأنهم خصائصها الموضوعية والفنية . والتطورات التي طرأت عليها في مختلف المراحل .

رقم	عنوان القصة	رقم	مصدر	تاريخ	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفني
مسل	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب	كتاب
١	ورقة من حرمة	٣١٩	دمشق	١٩٥٦	فلسطين	قبل الخروج	الراوي المشارك استرجاع الماضي	
٢	ورقة من حرمة	٣١١	الكويت	١٩٥٦	فلسطين	النفي	رسالة استرجاع الماضي	
٣	ورقة من الطيرة	٣٢٩	دمشق	١٩٥٧	عجم لاجئين	النفي الثورة	ضمير التكلم قصة داخل القصة	
٤	بل أن حود	٧٩١	دمشق	١٩٥٧ (٦/٢٤)	فلسطين	الخروج	موضوعي	وصف تقليدي
٥	للندف	٥٠٣	دمشق	١٩٥٧ (٨/١٢)	فلسطين	قبل الخروج	موضوعي	وصف تقليدي
٦	دوب بل خان	٨١٣	دمشق	١٩٥٧ (٩/٢٢)	الأردن - فلسطين	النفي	موضوعي	وصف تقليدي
٧	شيء لا يلعب	٥٧	دمشق	١٩٥٨	فلسطين	النفي (البعد العربي) الراوي المحايد	وصف تقليدي	
٨	لؤلؤ في الطريق	١٥٣	الكويت	١٩٥٨	الكويت	قبل الخروج - النفي	ضمير التكلم	وصف تقليدي
٩	الرجل الذي لم يمت	١٦٥	الكويت	١٩٥٨	فلسطين	النفي (البعد العربي) الراوي المحايد	استرجاع الماضي	
١٠	الأفق وراء الجوانب	٢٨٩	الكويت	١٩٥٨	الأردن - فلسطين	الخروج	موضوعي	استرجاع الماضي
١١	أرض الميراث المزين	٣٩١	الكويت	١٩٥٨	فلسطين - لبنان	الخروج - النفي	الراوي المشارك	وصف تقليدي
١٢	الصبي المسروق	٧٨١	الكويت	١٩٥٨	عجم لاجئين	النفي	تيار الشعور	وصف تقليدي
١٣	المفضل في الزمردة	٨٢٥	الكويت	١٩٥٨ (٦/٩)	الأردن	النفي (البعد العربي) رسالة	قصة داخل القصة	
١٤	فرار موجز	٨٣٩	دمشق	١٩٥٨ (٧/٢١)	فلسطين	الثورة	موضوعي	فكرى تجريدي
١٥	الروية في عرفة بعيدة	٤١	الكويت	١٩٥٩	الكويت	الخروج - النفي	ضمير التكلم	استرجاع الماضي
١٦	كذلك على الرصيف	٨١	الكويت	١٩٥٩	عجم لاجئين	النفي	الراوي الصبي	تدخل الأرملة
١٧	فيل في الموصل	٣٧٧	الكويت	١٩٥٩	العراق	النفي (البعد العربي) الراوي العليم	فكرى تجريدي	
١٨	عشرة أمطار صفت	١٥٩	الكويت	١٩٥٩	الكويت	النفي (البعد العربي) الراوي العليم	وصف تقليدي	
١٩	حبة زجاج واحدة	٤٨١	الكويت	١٩٥٩	عاصمة خليجية	النفي (البعد العربي) ضمير التكلم	فكرى تجريدي	
٢٠	في جنازي	٩٩	دمشق	١٩٥٩	عاصمة خليجية	الخروج - النفي	رسالة	استرجاع الماضي
٢١	متنصف أيلو	٦٤	الكويت	١٩٦٠	فلسطين	قبل الخروج - الثورة	رسالة متحيلة	استرجاع الماضي
٢٢	موت سرور رقم ١٢	١٧٥	الكويت	١٩٦٠	الكويت	النفي	رسالة	تدخل الأرملة
٢٣	قطعة العيد	٢٢٥	الكويت	١٩٦٠	عاصمة خليجية	النفي	الراوي المحايد	فكرى تجريدي
٢٤	الخراف المصقوبة	٢٥٧	الكويت	١٩٦٠	السعودية	النفي	الراوي المحايد	فكرى تجريدي
٢٥	النقط	٢٤٧	دمشق	١٩٦٠	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	موضوعي	فكرى تجريدي
٢٦	سنة سود داخل	٢٣٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لا صلة له بفلسطين	ضمير التكلم	سكاي شعية
٢٧	عطر الأوصى	٤٩٥	بيروت	١٩٦٠	قرية عربية	لا صلة له بفلسطين	تيار الشعور	مجدول عن حديث
٢٨	المسكن	١٨١	بيروت	١٩٦١	الكويت	النفي	تيار الشعور	فكرى تجريدي

رقم سجل	رقم عنوان القصة	رقم مكان كتابها	تاريخ كتابها	مكان أحداثها	موضوعها	أسلوب السرد	الشكل الفني
٢٩	المحبون	١٨٧	بيروت ١٩٦١	بحر	النش	صغير المتكلم	بحري عبق
٣٠	ثمانى دقائق	١٩٧	بيروت ١٩٦١	بيروت	النش	تيار الشعور	وصفي تقليدي
٣١	أكتاف الآخرين	٢١٣	بيروت ١٩٦١	عاصمة عربية	النش	صغير المتكلم	فكري تجريدي
٣٢	السلاح المحرم	٢٩٩	بيروت ١٩٦١	فلسطين المحتلة	قبل الخروج	موضوعي	وصفي تقليدي
٣٣	الصفر	٤٢٣	بيروت ١٩٦١	عاصمة خليجية	لا صلة له بفلسطين	الراوي العليم	أسطوري رمزي
٣٤	المرائي	٤٦٩	بيروت ١٩٦١	عاصمة عربية	النش	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٣٥	لو كنت حصاناً	٥٠٩	بيروت ١٩٦١	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	تيار الشعور	بحر من حداثي
٣٦	نصف العالم	٥٢٣	بيروت ١٩٦١	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	الراوي العليم	فكري تجريدي
٣٧	رأس الأسد المحجري	٥٧١	بيروت ١٩٦١	فلسطين	الخروج	صغير المتكلم	وصفي تقليدي
٣٨	الأرجوحة	٦١٣	بيروت ١٩٦١	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	صغير المتكلم	وصفي تقليدي
٣٩	أبعد من الحدود	٦٧٥	بيروت ١٩٦٢	فلم لاجئي	النش	موضوعي	تداخل الأزمات
٤٠	لأخضر والأحمر	٦٨١	بيروت ١٩٦٢	بحر	الثورة	تيار الشعور	فكري تجريدي
٤١	لا شيء	٦٩٣	بيروت ١٩٦٢	عاصمة عربية	الثورة (بعد العربي)	تيار الشعور	فكري تجريدي
٤٢	دراسة وكلمة وأصابعه	٤٤٧	بيروت ١٩٦٢	بحر	لا صلة له بفلسطين	تيار الشعور	فكري تجريدي
٤٣	الشاطئ	٥٣٥	بيروت ١٩٦٢	بحر	النش (بعد العربي)	موضوعي	وصفي تقليدي
٤٤	رسالة من مسعود	٥٤٧	بيروت ١٩٦٢	بحر	لا صلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفي تقليدي
٤٥	جيش	٥٥٧	بيروت ١٩٦٢	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	تيار الشعور	وصفي تقليدي
٤٦	يد في القبر	٨٤٩	بيروت ١٩٦٢	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	صغير المتكلم	وصفي تقليدي
٤٧	جدران من الحديد	٤٠٩	بيروت ١٩٦٣	بحر	لا صلة له بفلسطين	الراوي العليم	فكري تجريدي
٤٨	كفر للجنم	٤٣٧	بيروت ١٩٦٣	عاصمة عربية	لا صلة له بفلسطين	الراوي العليم	قصة داخل قصة
٤٩	العروس	٥٨٩	بيروت ١٩٦٥	فلسطين	الخروج - الثورة	رسالة	تداخل الأزمات
٥٠	د. قاسم يتحدث لزيها عن منصور الذي وصل إلى صعد	٦٤٣	بيروت ١٩٦٥	(شباط) فلسطين المحتلة	النش	موضوعي	وصفي تقليدي
٥١	أبو الحسن يقرص على سيارة إيجيرية	٦٦٩	بيروت ١٩٦٥	(آزان) فلسطين	قبل الخروج	موضوعي	وصفي تقليدي
٥٢	الصغير وأبوه والمرئية يذهبون إلى قلعة جدي	٦٨٥	بيروت ١٩٦٥	(نيسان) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعي	وصفي تقليدي
٥٣	مصرح حصان أسود - مجلة والحرية		بيروت ١٩٦٥	(نيسان) بحر	لا صلة له بفلسطين	صغير المتكلم	وصفي تقليدي
٥٤	الصغير يذهب إلى الميم (أو دومن الاثنى عشر)	٧١٣	بيروت ١٩٦٧	(آزان) فم لاجئين	النش	صغير المتكلم	وصفي تقليدي
٥٥	الصغير يكتشف أن المفتاح يشبه الخأس	٧٢٧	بيروت ١٩٦٧	(آبان) أوروبا - فلسطين المحتلة	النش	صغير المتكلم	استرجاع الماضي
٥٦	دع الرحال والبنادق - متنخل	٦١٣	بيروت ١٩٦٨	(كانون ١)	فم لاجئين	صغير المتكلم	تداخل الأزمات
٥٧	الصغير يستمر مارتية حاله ويشرق إلى صعد	٦٢٥	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٥٨	صديق صال يتعلم أشياء كثيرة في ليلة واحدة	٧٣٧	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	تيار الشعور	تداخل الأزمات
٥٩	حامد يكف عن سماع قصص الأعمام	٧٥٣	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فلسطين	الخروج - الثورة	موضوعي	تداخل الأزمات
٦٠	أم سعد تقول: خيمة من خيمة تفرق	٧٦٥	بيروت ١٩٦٨	(شباط) فم لاجئين	الثورة	الرواية العليم	تداخل الأزمات
٦١	كان يومذاك طفلاً	٨٦٧	بيروت ١٩٦٩	فلسطين المحتلة	الخروج - الثورة	موضوعي	تداخل الأزمات

وباستخدام الجدول السابق يمكن أن نخرج بنتائج عديدة عن القصص موضوع الدراسة . أهمها

أولاً : موضوع القصة هو الغالب على القصص . فالكتاب يعالج بشكل مباشر في قصص قصة من بين إحدى وستي

ثانياً : يظهر موضوع القصة في غالبية هذه القصص الخمس . فتنقضي به في ثلاثين منها على الأقل . في حين تعالج القصص الأخرى موضوعات : ما قبل الخروج . والخروج . والفكرة . وهو أمر طبيعي ومفهوم . لأن القصة - بشكلها الحقيقي - تمثل التجربة الرئيسية في حياة الفلسطينيين منذ خروجهم من فلسطين سنة ١٩٤٨ . ولقيام الكيان الصهيوني في أرضهم . والكتاب نفسه عاش هذه التجربة - مختلف أشكالها وظروفها - التي عبره . الذي لم يتجاوز السابعة والثلاثين

ثالثاً : تجمع نسبة كبيرة من القصص بين أكثر من موضوع . فتصور حياة القصة غالباً ما يكون منطلقاً لاسترجاع ذكريات الوطن المأساوية . ومواقف البطولة والمقاومة التي سجلها أبناءه قبل الخروج وبمعه . كما في قصة « البومة في غرفة بعيدة » . و« شيء لا يذهب » . و« ورقة من الطيرة » .. وغيرها

رابعاً : تدور بعض قصص القصة في عوالم خيالية مختلفة . خصوصاً دول الخليج . ويبرز فيها ما أشبه بالبعد العربي للفلسفة الفلسطينية . ويمثل في قيام بعض الحكومات العربية بدور إيجابي فعال في مقاومة الفلسطينيين واضطهادهم . كما في قصة « البطل في الزنقة » . أو بدور سلبي نتيجة انهيار النظام وتضييق الخناق . كما يكتشف العجز عن إسناد القضية . كما في قصة « عشرة أمتار فقط » . و« قبل في الموصل » .. وغيرها

خامساً : استخدم الكتاب كل أساليب السرد المعروفة في القصة وهي :

١ - الأسلوب الموضوعي . أو الملحمي كما يسمى أحياناً . وهو الذي يمتثل الأحداث بحريّة قصداً دون تدخل من شخصياتها أو راوي يحكيها لنا . واستخدمه الكتاب في أربع عشرة قصة

٢ - أسلوب الوثائق كالرسائل أو المذكرات أو اليوميات . لم يستخدم الكتاب سوى الرسائل . وفي ست قصص فقط .

٣ - أسلوب تيار الفهم . أو للتفوق الداخلي . أو متجانسة الذات . الذي يفرس داخل نفسية الشخصية . ويبرز بين الواقع والذكريات . وقد يضيف إليها الأحلام والخيالات . ويخلط بين الأمانة والأمكنة المختلفة . محمداً - في الأغلب - على قانون تداعي الفاعل والأفكار في الربط بينها . وقد استخدمه الكتاب في ثلاث عشرة قصة

٤ - السرد بلسان المتكلم الذي قد يروي قصته كما عاشها . أو يروي قصة شاركة في صنع أحداثها وشهد الباقي . وقد أسيما « الراوي المشارك » . أو يروي قصة آخرين بأسلوب يرويهم وهو « الراوي المقيم بمرآة الأمور » . أو قصة أريج قرأوى أن يشهدا أو يسمعها من آخر دون أن يكون هو طرفاً فيها . وهو « الراوي المتخيل » . وقد استخدم الكتاب هذه الطرق الأربعة في خمس وعشرين قصة . أي أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير أكثر بكثير مما استخدم الأساليب الثلاثة الأخرى . كما يوحى بارتباطه الشديد بموضوعات قصصه . وغلبة التجربة الذاتية عليها

سادساً : الشكل الفني الغالب على معظم القصص هو أسلوب الوصف التقليدي الذي يعتمد على السرد والحوار والموقف المكتف . مع المحافظة على وحدة المكان والزمان والحدث . والبناء المتين . مع عناية مفرطة أو غير

مفرطة في كثير من الأحيان . فقد استخدم الكتاب هذا الشكل في عشرين قصة . وطور فيه باستخدام شكل استرجاع الماضي في سبع قصص أخرى . واستخدم شكل القصة داخل القصة أو القصة المضمرة من حديث في أربع قصص .

سابعاً : تحوز الكتاب من وحدة الزمن والمكان والحدث . وإن قلل محافظاً على وحدة الانقطاع في إحدى عشرة قصة من أجود قصصه . متأثراً في ذلك بالأشكال الحقيقية للظواهر في كتابة القصة القصيرة العالية .

ثامناً : وضعت غلبة التخطيط الفكري على الوصف التقليدي الواقعي في إحدى عشرة قصة . في محاولة لتكثيف الإحساس وتوسيع الهدف إلى القاري . فتجسدت المحاولة حيناً . كما في « الأخضر والأحمر » مثلاً . ولم يحالفها نفس التوفيق في قصص أخرى مثل « القط » .

تاسعاً : أجرى الكتاب عدداً من التجارب الشكلية في عدد قليل من قصصه . فاستخدم الأسطورة . والحكاية الشعبية . والخراب من العينة اللامقولة والخيال الخالص في بعضها الآخر . كما في « الجنون » و« الصقر » . ويلاحظ أن معظم هذه التجارب عاشت موضوعات خارج فلسطين .

عاشراً : يلاحظ أن الحكم الأكثر من القصص الأولى للكتاب أقرب إلى الشكل الوصفي التقليدي . وهذا أمر طبيعي . إذ كانت خبراته الفنية وإطلاقاته على الأدب الأجنبية محدودة . كما أن أعراض التجريد والتجريب لم تظهر في قصصه إلا ابتداءً من عام ١٩٦٥ بعد أن استقر في بيروت . وكانت قصصه وإطلاقاته تحكم اشتغاله بالصحافة . ووجوده في عاصمة تخرج بالنشاط الأدبي الحار . لوتصارف فيها مختلف التيارات والاتجاهات الفكرية والفنية

ومنذ عام ١٩٦٥ بدأ « هسان » هذه المحاولات التجريبية في قصصه وعاد إلى الأسلوب الوصفي الواقعي مع قدر مطول من التطوير الشكل على بصفة خاصة في عدم التزامه بالوحدات الثلاث . مما يخدم أهدافه الفنية والفكرية . ويقرى من بناء قصصه وإفهامها . مع وضوحها ومعاصرتها . وكل ذلك أوضح ما يكون في قصصه الأخيرة التي عصفها مجموعته « من الرجال والبنادق » التي صدرت عام ١٩٦٨ .

وهذا التطور الفني قريب من تطور الشكل الفني لرواياته . فإذا كانت « رجال في الشمس » التي صدرت سنة ١٩٦٤ - « وقد كتبها قبل ذلك بطبيعة الحال - أقرب إلى الأسلوب الوصفي التقليدي . فهي لم تخل من قدر واضح من التجريبية . تمثل في استخدام تيار الفهم وتداخل الأزمنة والأمكنة على نطاق واسع . ثم جاءت « ما تبقى لكم » (١٩٦٦) لتتلقى التجريبية في روايات هسان ككشاف . ثم أعطى ردة إلى الشكل الواقعي للتطور في « خالد إلى حيفا » (١٩٦٩) و« أم سعد » (١٩٦٩) . وقد شرح هسان ككشاف نفسه أسباب هذا التطور الشكل في رواياته في حديث إذاعي جاء فيه

« في الواقع رواية « ما تبقى لكم » هي فترة من فاسية الشكل . ولكنها آثارت بغنى طوفت تسؤلات بالنسبة لي . « ما تبقى لكم » أكتب أنا . هذه الرواية لغة يستطيعون من بين قرأتها العرب أن يفهموها . فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد القراء في مجلة ما تبقى أكتب رواية جيدة أم أكتب من أجل أن أصل إلى الناس وفي تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة الموجودة في مجتمعاتنا . والتي من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع الناس ؟ لذلك فإن هذه الرواية مهمة في حياتنا الأدبية . أنا لا أقول إن معجب بها بالترجمة الأولى . ولكني أقول إنها مهمة في حياتنا الأدبية لأنها طرحت على هذا السؤال . وهذا السؤال أجيبت عنه في روايتي صدرت بعد « ما تبقى لكم » . « خالد إلى حيفا » و« أم سعد » والتي مهجت نحو التبسيط على اعتبار أنه يسهل . قبل تحقيق إنجازات في الشكل . للوصول إلى القاري . الذي - فوق المرحلة التالية إذا استطعت أن أقول الأشياء

الصيغة بسيطة - أكون في الواقع وأصبا عن طوري - لأنني أعتقد أنه ليس بالضرورة أن تكون الأشياء البسيطة ساذجة - والإيجاز الفني الحقيقي هو أن يستطيع الإنسان أن يقول الشيء العميق ببساطة .<sup>١٧</sup>

وما قاله «سان» عن التطور الفني في رواياته يكاد ينطبق - كما قلنا - على التطور الفني في قصصه القصيرة - وبين كان من الطبيعي أن يسبق التجريب على الشكل في القصة القصيرة التجريب في الرواية - بحكم صغر حجم القصة القصيرة - وتعدد مذاهبها واتجاهاتها - ومرونة بنائها وبساطتها - مما تطفد - بالنسبة إلى البناء الروائي لتعدد المثلل - عادة - بالخصائص المتعددة والحكايات الفرعية والتعقيلات التي لا تحتملها القصة القصيرة

وكذلك - والسبب نفسه - فاجتاهه في رواياته الأخيرة إلى بسط الشكل - والبعد عنها عن التعقيد - لينتقلا للوضوح - وحررها على الوصول إلى القاعدة العريضة القابلة - ظهر أولا في قصصه القصيرة - وسبق ظهوره في رواياته بعدة سنوات

...

وبعد قراءة القصص نفسها من الممكن أن نضيف الملاحظات التالية  
أولا تجربة التي غالبية على القصص تنوع بين وصف الحياة البسيطة في مجبات اللاجئين (ورقة من الطيرة... القصص السروية) - والتشرد البصر في هذه العاصمة العربية أو تلك (كلمت على الرصيف - لاشيء...) - وحياة الحبيب والحبيب في بعض العواصم الفلسطينية (حبة رجاج واحدة... العنقش...) - ويعرض بعضها لتجربة التبريس في مجبات التي عاشها الكاتب في حياة البكر - (الترقي... كلمت على الرصيف...) - كما يصور بعضها الآخر حياة الفلسطينيين داخل الوطن المحتل (حرب إلى حائل... في قسم يتحدث لأبنا عن منصور الذي وصل إلى صيد...) - وقد نجد القصة إلى وصف حياة الفلسطيني في المناء الأوربية والأمريكية (ورقة من حرة... الصغير يكشف أن اللطاح يشبه الخامس...)

ثانيا القصص التي تصور الحياة في المناء العربية تشير من قرب أو بعد إلى سيطرة الرجعية على نظمها الحاكمة (قبل في التوصل... البطل في الزرانة...) - وتصف كملها الاجتماعي والحضاري (حرة لمطر فقط... القصص السروية...) - كما تكثر فيها أحداث الحياة والفتور التي يتعرض لها الفلسطينيون (البطل في الزرانة... لاشيء...) ويمثل فيها ما أصبحنا بالبعد العربي للقصبة الفلسطينية

ثالثا وهي هذا الأساس يمكن أن نضيف عددا من القصص الإحدى عشرة التي تم تجميع موضوع فلسطين بصورة مباشرة - مثل «القط» - «فراخ» وكلمه وأصابعه... إلى قصص البعد العربي - لأنها تصور الحياة المختلفة في العواصم العربية - وكذلك نلاحظ أن بعض هذه القصص الإحدى عشرة تتناول قضايا الحرية والصال والصمود على مسعى ومرى أو تجر يد مثل «جدران من الحديد» - «قلعة الحديد» - فكانها تخدم القضية أيضا - وفي صورة غير مباشرة قد نحن أهدافها على الكثيرين من القراء - ونلاحظ أن غالبية هذه القصص الإحدى عشرة قد كتبت في فترة الاستقلال الأولى في بيروت - فها بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٦٥ - وهي المرحلة التي يمكن أن نسميها مرحلة التجريب الفني - والحيرة الفكرية

رابعا القراءة التاريخية للقصص توضح غلبة الرأس والتشاؤم على قصص المرحلة الأولى وتصوير حالات التضايق والتضيق التي يعاني منها الأبطال الفلسطينيون غالبا - فإذا ظهرت بارقة أمل فيجب أن تكون في بناء فكري مصطنع (فرار موجر...) - وإذا صور الكاتب موقف بطولة أو صمود فيجب أن يكون مسئلا من أحداث الماضي - مستخرجا من

مستوى الذكريات («الذائع») ولكن يزداد الضوء سطوعا في القصص مع مرور السنوات وتقرى عناصر المقاومة والصمود - حتى يتمكن القارئ من البطل الثوري الذي سيطر على قصص المرحلة الأخيرة قد عانى من عملية محاسن قاسية - ترددت في العديد من قصص المرحلة الأولى - قبل أن يستوى حيا وأصحا طمعا في قصة «الأخضر والأحمر» (١٩٦٢) بالرغم من بنائها للفكرى التجريدي - أو يستوى إنسانا حيا محدد الملامح في قصة «العروس» (١٩٦٥) - بالرغم من حالة التبلر الخيالية المحيطة به - أو إنسانا حقيقيا وأصحا يلعبه بأيدينا ونحس بفتح أنفسه في قصص المرحلة الأخيرة - «صبر» في قصص مجموعة «عن الرجال والبنادق» القصيرة - ولا غرابة أن يردد ذكر البنادق والمدافع على امتدادها في قصص المرحلة الأولى - ويردد شيئا فشيئا حتى لا تكاد تحل منه قصة من قصص المرحلة الأخيرة - بل إن «الملايكة» و «الكلاشكوف» يكادان يتناسان الأبطال الثوريين على بطولة تلك القصص - ومن السهل الربط بين هذا التطور في مضمون القصص وبين التطورات التاريخية للثورة الفلسطينية من ناحية - وبين تطور الشكل الفني للقصص من ناحية أخرى - وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة في الملاحظات السابقة .

عاشا لتحل ذكريات الطفولة وصورها عنيذا من القصص - بسبب ارتباطها الوثيق بالوطن السليب الذي أخرج الكاتب منه وهو في الثانية عشرة من ناحية - ولا حتكاكه المباشر والظرويل بحياة الأطفال الفلسطينيين في مجبات اللاجئين - طفلا يشارهم ويلاعنهم ويضارهمهم - ويحلى معهم ومهم - ثم عطا لهم عدة سنوات - («الترقي...» - «كلمت على الرصيف...» - «القصص السروية...» - «عطش الأفي...» - «كثير غيرها»)

سادسا إلى جوار ذكريات الطفولة وصورها تبرز في العديد من القصص علاقات الأبناء بأبائهم - وسطورة الآباء واستبدادهم بصورة تسلطت انظر ولد هو إلى التأمل والنروسة («لو كنت حصانا...» - «عطش الأفي...» - «رأس الأسد الحجري...» - «فراخه وكلمه وأصابعه...» - وغيرها)

سابعا تحفل القصص بعدد كبير من الحيوانات الأليفة والطيور - وبصفة خاصة القطط والخيول - ويحتل بعضها مكان الصدارة والبطولة في عدة قصص مثل «جدران من الحديد» - «سط نسور وطفل...» - «جيش...» - «الحرف للصلوبة» - وغيرها

وكذلك نلاحظ البية الثانية حبرا وأصحا في القصص - وبصفة خاصة أشجار الزيتون والزيتون المرتبطة بأرض الوطن السليب الأمر الذي يؤكد عمق لظرة الكاتب إلى الوجود والساعها - بحيث تشمل الطير والحيوان والنبات إلى جانب الإنسان

ثامنا وعلى العكس من ذلك نلاحظ قلة الشخصيات النسائية في القصص - وطالة دورها خصوصا في المرحلة المبكرة - فإذا ظهرت - فغالبا ما تكون صورها باهنة وقاصيا طفيلة - وهي إما عاهرة كما في «القط» - «عبد من رجاج واحدة...» - وإما أم صابرة عابرة مكتوبة كما في «أرض الزيتون الحزين» - «الأفق وراء البوابة...» - ويبدو أن تكون فدائية مثقفه كما في قصة «شيء لا يذهب...» - ثم يزداد ظهورها وتقرى قاعليها في المرحلة الأخيرة - حتى تصبح بطة القصة كما في «أم سعد تقول» - «خيمة عن خيمة طرق...» - قد ترجع هذه الملاحظة إلى قلة عبرات الكاتب النسائية - وقد يكون مرجعها إلى ندرة تعامل المرأة مع ذلك الجانب الخالف المظلم الغالب على حياة النال النبطرة على قصص المرحلة الأولى - ثم إلى مثاركتها الإيجابية القليلة في الواقع الثوري الذي عايشه قصص المرحلة الأخيرة



ناسا وكذلك نجد ان صور الاسرائيليين قليلة باهتة في القصص . بحيث لا تكاد نلقى لهم إلا في خمس أو ست قصص هي : ورقة من الطيرة . . . ورقة من الرملة . . . شقي لا يذهب . . . الهروس . . . د . د . قاسم يتحدث لإيقا عن منصور الذي وصل إلى صدد .

...

ومثل . بعد كل هذه الملاحظات . بيدين عن التعرف الحميم الدقيق على عالم كتاب القصص وكتاباته الفنية . وهو مالا يمكن أن يتحقق بصورة كاملة . في رأي . إلا من خلال التحليل النصي الدقيق والمضغيف لكل قصة من قصصه على حدة . ثم لجميع عناصر الاتفاق والتشابه بينها . وعناصر الاختلاف والفرق . ذلك أن اعتقد أن كل عمل في أصل عالم قائم بذاته . لا يمكن أن يتكرر بكل خصائصه في عمل في آخر لنفس الكاتب أو لسواه . ولعل هذه الحقيقة أن تصدق على القصة القصيرة أكثر مما تصدق على أي شكل قصصي آخر . بقول د . شكرى عباد في ذلك

جميع النقاد الذين وقفوا على أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية والرواية قد يمكن الإطالة فيها أو الاختصار فيها دون أن يمس العمل الفني في مجموعته بأذى كبير . على حين أن القصة القصيرة هي التي تغل الطول المناسب لها . كما عمل شكلها الخاص . حتى إننا يمكن أن نقول إن كل قصة قصيرة فنية هي تجربة في التكيف . إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد تطابقا مع شيئا من كل التشابه نوعا وكميا وشمولا . وما دام تصميم القصة القصيرة قائما على الأداء الدقيق للانطباع . فلا بد أن يختلف تصميم كل قصة قصيرة عن تصميم غيرها من القصص .

ولما كان من المستحيل تحليل قصص إحدى وستين قصة في أي مقال منها طال . فسكني باعتبار أربع قصص لتتبع كل منها في إحدى مجلدات أعمال الأستاذ الفلسطينية . وهي : أرض البرتقال الحزين ، التي تبدأ قبل الخروج . وتصور الخروج بشيء من التفصيل . وتنتهي في المنفى . والأفق وراء البوابة . التي تصور نهاية الحياة في المنفى والاراضي المحتلة مع إشارات إلى مرحلة ما قبل الخروج والخروج

أما القصصتان الأخريان اللتان استرناهما لتتبعان إلى مرحلة الثورة . الأولى : الأخضر والأحمر . مما فيها فكرا ورمزيا وتكاد تلج في استحداثها ورواج ثوانها . والأخرى . وهي : أم سعد تقول : حكمة عن حكمة لفرق . . . ترسم لها صورة واضحة مطاللة حافلة بالأمل في المستقبل

والقصصتان الأولى والثانية كتبتا سنة ١٩٥٨ . فلها تنبؤان إلى المرحلة المبكرة في حياة حسام الفنية . في حين كتبت الثالثة سنة ١٩٦٦ . أي أنها تنتهي إلى المرحلة الوسطى التي انتهت بكثرة التجريب . في حين تتسم القصة الأخيرة إلى مرحلة الاستمرار والوضوح المذوق بالعمق حرصا على الوصول إلى أكبر قاعدة قارة

...

لم يكن حسام قد أكمل حاضه الثلاث عشر حين زحفت قوات المخابرات الصهيونية على مدينة عكا في مارس ١٩٤٨ . وخرجت الأسرة كما خرجت آلاف الاسر الفلسطينية من أرض الوطن إلى المنفى .

هذه هي الواقعة الرئيسية التي تسوحها قصة : أرض البرتقال الحزين . التي يعتمد بناؤها على راو يمكنه ضمير التكلم - لشقيقه الأصغر قصة خروج أسرهم من عكا . ثم من فلسطين كلها . وكانا وقتها مع أبناء جيلهما . صغارا على أن نفهم ماذا تعني الحكاية من أولها إلى آخرها . . . (ص ٣٦٣) . ولعل هذه الحقيقة هي التي جعلت أحمد الباحث يرى أن القصة : عبارة عن سيرة ذاتية .

إن الشقيق الأصغر لا يفهم بأي دور في القصة . أكثر من الاستماع إلى الراوي . فهو ليس أكثر من وسيلة فنية تتيح للراوي مواصلة حكايته مع استخدام عناصر

اشطاط بين الحين والآخر للتخفيف من كثرة تكرار هياكل التكلم . وما دام هذا الأخ الأصغر بلا ملامح أو دور فمن الممكن أن يتوب حضوره التخيل عن كل أخ فلسطيني . بل عرف . يريد الكاتب أن يخلط هذه اللهجة الأليفه بالقصة المصرية عن خروج الشعب الفلسطيني من دياره مملا في هذا الأسر

والراوي الذي كان طفلا حين حدث الخروج . قد وضع الآن - كما وضع للكاتب - وأصبح يفهم عالم يمكن يفهمه ولها . وهكذا أصبح ينظر إلى الأحداث من زاويتين . زاوية الطفل الفرح الذي كانه . وزاوية الرجل المتألم الذي أصبح . من الزاوية الأولى يقول

... كانت سيارة شحى كبيرة تقف في باب دارنا . . وكانت مجموعة بسيطة من أشياء النوم تظف إليها من هنا وهناك حركات سريعة محمومة . كنت ألقى مكنا يظهرى على حائط البيت الخفيف عندما رأيت أمك تصعد إلى السيارة . ثم عائلتك . ثم الصغار . وأخذت أهرط بقدرتي بك وأخوضك إلى السيارة فوق الأمتعة . ثم التفتي من زواياي ورؤي فوق رأسي إلى القصص الطويلة في سقف غرفة السائق حيث وجدت أمي وياض جالسا بهدوء . . . ولعل أن ألبت نفسي في وضع ملائم . كانت السيارة قد تحركت . وكانت عكا الحبيبة تحلق شيئا فشيئا في منحرجات الطرق الصاعدة إلى رأس الناقورة . . . (ص ٣٦٣ . ٣٦٤)

وعلى الراوي في تصوير فضيلة رحلة الخروج منها بوصف حقل البرتقال وهي تتوالى على الطريق . ثم يضيف

«وعندما بدأت رأس الناقورة تفرج من بعيد . طامعة في الأفق الأزرق وقلت السيارة . وقلت النسوة من بين الأمتعة ونوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعا سلة يرقط أمامه مباشرة . وحملن البرتقال . ووصلنا صوت بكائهن . . وبدأ لي ما اعتدك أن البرتقال شيء حبيب . وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز علينا . . كانت النساء قد اشترين برتقالات حملها معهن إلى السيارة . ونزل أهرط من جانب السائق . ومد كله فحمل برتقالة منها . أخذ ينظر إليها بصمت . . ثم أتبعه يركي كطفل بالنس

في رأس الناقورة . . . وقلت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة . وبدأ الرجال يسلمون أسلمهم إلى رجال الشرطة الواقفين هذا الفرس . وعندما أتى دورنا . رأيت البنات والرشاشات مغطاة على الطاولة . . ورأيت إلى صف السيارات الكبيرة يدخل لبنان طابريا معزج طرابيا ممعا في البعد عن أرض البرتقال أخذت أنا الآخر . أبكي بنسج حاد . . . كانت أمك ما زالت تنظر إلى البرتقالة بصمت . . وكانت تلمع في عيني أبدا كل أشجار البرتقال التي توكتها للبهو . . كل أشجار البرتقال الطيب التي اشراها شجرة شجرة . كلها كانت لرسم في وجهه ورسم لأعنة من دموع لم يثانكها أمام ضابط المطار

«وعندما وصلنا صيدا في العصر . صرنا لاجئين . . . (ص ٣٦٤ . ٣٦٧) واضح أن الحيلة الأخيرة . بصفة خاصة . على لسان الراوي الناضج الذي يعاق على الأحداث من وجهة نظره ويستخلص منها معانها . ولاشك كذلك في أن إبرازه لأهمية البرتقال وعمق إحساسه وإحساس أبيه به - وإرباطه الشديد بفكرة الوطن الفلسطيني . من إضافات هذا الراوي نفسه فهي تمثل الفكرة الأساسية التي يقوم عليها بناء القصة

وعلى القصة تصور ساناة الأسرة المطردة من بيتها ووطنها . وحالة الفجاء التي تعرضوا لها . والألام التي فرضت عليهم في المنفى

« مجرد أن أفكر أنني مقلد البلى على الرصيف كان يستثير في نفسي شيء المألوف . وإن نظرة والدك الصاعدة تلقى رجا جنيدا لي صدى . والبرتقالة في يد أمك تبحث في رأسي النار . . . (ص ٣٦٨)

وكان لابد لظن تلك الكثرة للحاجة أن تترك آثارها العميقة في حياة الأسرة

ومعتقداتها وعلاقتها المختلفة من الناحية الدينية بخلاف القصة

« لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر - وأنه لا شيء في حيث لأندري - غير قادر على حل مشاكل نفسه - (ص ٣٦٨) ومن الناحية الأخلاقية يقول القصة :

« لم يكن عندك يؤمن كثيرا بالأخلاق - ولكنه عندما وجد نفسه على الرصيف - مثلاً - لم يعد يؤمن إطلاقاً - (ص ٣٦٨) وعن الناحية الاجتماعية والاقتصادية يقول

« كانت مشاكلنا المالية قد بدأت - والمائلة السعيدة المتأسفة خلفنا مع الأرض والسكنى والشهدة

« لم أدر من أين أتى أبوك بالثروة - إنني أعرف أنه قد باع الذهب الذي اشتراه لأهلك يوم كان يربحها أن يسعد وأن يظهر بأنها روجة .. ولكن ذلك الذهب لم يأت بالشئ الكثير القادر على حل مشاكلنا - فكان لابد من مصدر آخر : هل استبدان شيئاً ؟ هل باع شيئاً آخر أخرجه دون أن يراه ؟ إنني لأندري - ولكنني أذكر أننا قد انطلقنا إلى قرية في شواحي صيدا .. وهناك لقد أبوك على الشراة الصغيرة العالية يتسلم لأول مرة .. ويتسلم يوم الخامس عشر من أيار كي يعود في أعقاب الحروب الظاهرة .. (ص ٣٦٩ - ٣٧٠)

وهنا يكون قد وصلنا إلى المبدع المعروف في القصة - حيث يصور الراوي دخول الحروب العربية إلى فلسطين في ١٥ أيار (مايو) والفرحة المظفرة التي اجتاحت الصغار قبل الكبار - وكيف كان أبوك يركض - بأخواته الخمسين - خلف سبورات المقاتلين - ليأتي إليهم بالمقاييس النبع

وسرعان ما تأتي الضربة الضربة للأمال

« بعدها - مضت الأمور ببطء شديد - لقد حدثت البلاغات في جميعنا الحقيقة بكل مرارها - وأخذ الوجوم يعود إلى الوجوه من جديد - والآن المثلث بعد صعوبة هائلة في التحدث عن فلسطين وفي التكلم عن الماضي المسعد في ياراته وفي بيوتته .. (ص ٣٧٣)

ونظراً أحوال الأسرة تزداد سوءاً - حتى ليعكر الأب في قتل أبنائه وقتل نفسه - وتكثر مشاجراته مع الأم بدون سبب - وخلال إحدى هذه المشاجرات العاصفة - يخرج الصغير من البيت ويظل يمشي في الحقل -

« وعندما كنت أبعد عن المزار كنت أبعد عن طفولتي في الوقت ذاته - كنت أشعر أن حياتي لم تعد شيئاً لهذا مهلاً علينا أن نحشد جهودنا - إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعد نجدى في حله إلا وصاحبة في رأس كل واحد منا - (ص ٣٧٤)

ولا يعود الراوي الطفل الذي لمحل عن طفولته - أو نحت طفولته عنه - فنصبح قبل الأوان - إلا بعد أن نجيم الظلام - نرسم اللوحة الختامية في القصة منحفا فيها مأساة الأسرة المظروعة من وطأها - كمئات الآلاف من الأسرى الفلسطينيين الأخرى

« كنتم مكرمين هناك - يهدين عن طفولتكم كما كنتم يهدين عن لوزي البرتقال البرتقال الذي قال لنا فلاح كان يزوجه ثم خرج إياه بلبيل إذا ما تغرب اليك إلى صهيون بلاء

« كان أبوك مازال مريضاً ملق في فراشه - وكانت أمك تضع دموع مأساة لم تغادر حبيبها حتى اليوم

« لقد وجدت الفرقة متسللاً كائن في المنبوذ - وحينا لامست نظرائي وجه أليك يرتجف بفضف ذريح .. وأتيت في الوقت ذاته للشمس الأسود على الطاولة الواطئة - وفي جوارده برتقالة

وكانت البرتقالة جافة بنية - (ص ٣٧٥)

على هذا النحو البسيط المألوف تسج الكاتب قصته التي تصور أخطر الأحداث في حياته - وحياة الشعب الفلسطيني كله - معتمداً على أدق التفاصيل الواقعية التي حفظها ذاكرته من أيام طفولته - بعد أن معها معانيها وأبعادها الحقيقية والرمزية عن طريق استخدامه لأسلوب الراوي الناضج - بدون أن يفقدنا درامتها وقوة تأثيرها - فبعد بعض مشاهدتها - وأدرك حواشياً أبطالها - ولم يكتب بالوصف الخارجي

ونجح في تكتيف إحساناً بالبريق منذ بداية القصة - وعبر مراحلها المختلفة - حتى يصبح دمرها وانحطاطها قوياً - وإلى جولة البرتقالة الحافة الياسة في ضامة القصة دمر الوطن السليب للسياح - وضع مسلماً أسود يشير إلى المصير المظلم الذي ينتظر أولئك المظرودين لضيعة - فارتد في مرحلة اليأس المحيية على غانية قصص الكاتب المبكرة

...

وتصور أحداث القصة الثانية - « الألفي وراء البرية - » بعد عشر سنوات من أحداث القصة الأولى - أي من الخروج من الوطن - وأبطالها الخمسة للطيوب أفراد أسرة واحدة تعرضت نفس ما تعرضت له أسرة القصة الأولى - بحيث يمكن أن يكونوا أقارباً منهم

مكان الأحداث هو المقدس - العربية - باعتبار ما كان - ونقطة البداية البطل الشاب يحدد سلم فندق أترقه سيارة أعمامه - ولا يحمل سوى سلة صغيرة - والسلم ليس طويلاً - وبالرغم من ذلك فهو يحس بالرهق شديد ينقل روحه - ويعرفه في دومة من الحيرة والزدود

تسبب السرد هو تيار الشعور - لها هو ذا يندكر وقته في هذا المكان منذ عامين - فهل يكرر اليوم نفس نصرة ؟

« حين وصل ليل عامين إلى القدس كان قد عقد عزمه على أن يقبل أمه ويقولها كل شيء - ولكنه في لحظة وقوفه على سلم الفندق شعر بأنه لن يستطيع أن يسبح الكذب الطويل الذي ساقه على أنه عندما كان يرسل الإذاعة لانا - أنا ودلال غير - طموحاً عنكم - لقد عمت الكدبة طيلة هذه السنوات العشر عواظ حتى أنه لم يجد مبرراً ليقول الحقيقة مرة واحدة حاسمة وقاسية ورعا قائلة أيضاً - ولذلك فضل يومها أن يكف عن صعود السلم - وكرهنا إلى السارة - وما من شك في أن أمه قد قضت طيلة تلك الصباح والمساءلة في حلق البوبة تتناول بعثتها بأحده بين المجموع - وما من شك في أنها أصبحت هيبة أمل مريرة والحاجة - ولكن ذلك كله يلى أسهل بكثير من أن يفض أمامها - هناك - بعد عشر سنوات - ليقول لها الحقيقة القاتلة - (ص ٣٩٢)

ويجس تيار الشعور من الماضي - لتجاوز الحاضر الممثل في البطل مستقب من صيرير الفندق يذكر - ليري أنه في المستقبل وهي والمفحة هذا لعام « بوبة » وعند يوم - إلى قطع فصلا من حيطرة بين الأرض المظنة والأرض البالية - . باعتبار ما كان أيضاً - (ص ٣٩٢) - وماذا سيفعل لها وتقول له

ويجود تيار الشعور بالبطل إلى الماضي مرة أخرى ليدكر مأساته منذ بدايتها وكيف غادر بلداً إلى عكا قبل الاحتلال الصهيوني (وهي نفس الرحلة التي قام بها بعد أسيرة - أرض البرتقال الخزين - - وفي نفس توقيتها - راجع ص ٣٦٣) ليري القاتلة التي كانت أمه ترمع عطيها له - وتذكر حالته وهي واقفة إلى جوار أمه - فبطن إلى أبا سرحاها أثناء غيبته - عيمشي وهو يند على ذراع شقيقته - دلال - التي وغيت في مرافقة - وكانت إيمانها في العاشرة -

« ولكن الأمور جرت على غير ما تشيى وما تشيى - فبعد أن غادر بلا أيام

قبله انقطع الطريق واستعالت العودة ... (ص ٢٩٣)

وبذلك تبار الشعير ليسم لوحة دقيقة فنية - لتحويل اليهود حكا ، واشتراكه في مقاومتهم ينقله القصيرة العجبة - وكيف التعميرا عرفه واختاروا شقيقه دلال .

ثم يعود تبار الشعير إلى الخاضع لفرى البطل يهش من رقبته وقد حزم أمره على أن يجر أمه ويحرر نفسه من الكلبة الكبيرة التي عاشها عشر سنوات .. يجب أن يقول لها إن دلال مدبرة هناك وإن قبرها الصغير لا يجد من يفتح عليه بقية زهر في كل عيد ... (ص ٢٩٥)

والقسم الثاني من القصة أقصر من سابقه بكثير . يحث فيه تبار الشعير ليعزز الأحداث الموضوعية موجزة وحاسمة

لم ير أمه بين الوثائق في ظل الوثابة الكبيرة .. حاله لطف كانت هناك ... وفي حمرة انقضاء سألته السؤال الذي أتى خصيصا ليجيب عليه :

.. أين دلال ؟ ... (ص ٢٩٦)

ولا يجيب . ولكنه يسأله السؤال الذي لم يخطر بباله من قبل قط وهو .

.. ولكنك لم تقول لي أين أمي ؟ (ص ٢٩٦)

ولكن حاله لا يجيب . بل يعود سؤالا الأول .. أنسى بالصفحة بأكل ركبته وهذا كأنه يطلع عن نفسه إحسانا بالإهداء . رفع يده ومد اليه تجاه حائله

.. على هذه السلة لأني . فيها بعض الثوب الأحمر

.. ولم يستطع أن يهتف . كانت نظرة لاجعة قد تسكنت من عيني لوردة

العجوز . وبدأت شفتي ترتجف . نظر وراء كتفها وأكمل بوجه

.. كانت فيه .. (ص ٢٩٦ ، ٢٩٧)

إن كلمة « كانت » العادية المتداولة كثيرا لعل في هذا الموضع من القصة شحنة غير عادية من المظاهر والقادرة على التأثير . ول رأى أن هذه الجملة الأخيرة لعل أقوى حوام يمكن للقصة ، وأن كل ما جاء بعدها من شرح وتعليق وسؤال لا قيمة له بالمرة . بل لعله أضعف بناء القصة الحكم النهائي ..

مازنا في مرحلة اليأس والاضمحاض والانعقاد المذلل التي عاشها الشعب الفلسطيني في الثاني . ولم تلج بعد في الأفق بارقة أمل . بل لعل الظلام ازداد كثافة بعد عدوان سنة ١٩٥٦ على مصر . والقصة مكتوبة سنة ١٩٥٨ ، وأحداثها تدور في العام نفسه ..

وإذا كان بناء القصة أكثر لهما وناسكا من بناء القصة السابقة ، وراحة الكاتب واضحة في استخدامه لأسلوب تبار الشعير ، ثم انتقل للأسلوب التراجيدي الموضوعي في القسم الثاني من القصة ، ول إعطاه ما يحويه السلة التي يحملها البطل حتى يرفق الأخير . يقوم « الثوب الأحمر » بدوره في استحضار ذكريات الوطن المضيع ، ول تقديم « الحلة » لنا في القسم الأول من القصة . فلا تاجبا بظهورها في القسم الثاني ، فإزالت القصة ، بالرغم من ذلك ، قصة تقليدية الشكل كغالبية القصص التي تصيب للمرحلة الأولى من حياة الكاتب الفنية ..

...

أما القصة الثالثة - « الأحمر والأخضر » - فخطتها إلى عالم مختلف تماما . فقد كتبت سنة ١٩٦٢ ، في مرحلة التجريب الشكلية التي عاشها الكاتب ، وعاصرت في الوقت نفسه بداية ظهور التفتيات الثورية الفلسطينية وأيامها بعض العمليات الميدانية المبددة ، كما كان جو السياسة العربية يوشع بالثأر ، وبالقدرة على مناصرة القضية الفلسطينية .

القصة تدور في جو ضبابي ملهم بالإحالات والرموز ، ولها شاعرية مكثفة .

وأحداثها قليلة ، وهي عبارة من الحوار ، وتخرج بين أساليب السرد الموضوعي وتبار الشعير واستخدام شعير الخطاب .

وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام : التزال - جدول الدم - الموت كند .

في القسم الأول نل نطل القصة حيلة في « أيل » ( مايو ) .. وهو ... ماخذ إلى الزوج والولد وجنود اللحم والخب التي كانت دائما هناك في أيل وفي غير أيل ... (ص ٣٥٤)

واستخدام شهر أيل هنا ليس مجرد إشارة إلى التزويج الأول للشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة صهيونية لفزاة على أرضه ، ولكنه أيضا يستخدم لأرباب بالبحث والخبرة .. (١١)

وأثناء انبعاث الأطفال عليه ونزله ونشأيتها كالسيف أمامه حتى منعت المروية أمامه . وليل أن يموت . ول حالة بين اللحظة والنم استطاع أن يعرف على بعض تلك الأطفال . ولكن حنجرته كانت قد جرحته وسدتها الدماء فخرج . حتى أنت ؟ وفي لحظة تالية أنسى ذبيب الموت ... (ص ٣٥٥)

إذا سلمنا بأن هذا القتل هو الشعب الفلسطيني ، فإن حشرجه « حتى أنت ؟ » لا معنى لها سوى إدانة بعض الأنظمة العربية في جريمة القتل ..

وفي القسم الثاني من القصة يولد طفل صغير في المكان الذي سقط فوقه جين القتل .. « لعله العنان مثلا يلفظ الرحم المنزع ثورلد .. وإن في عين كل رجل - يفتل ظنا - يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت ... » (ص ٣٥٦)

وعلى القصة نصف بالتفصيل ملامح هذا الطفل الأسود الصغير حتى يكاد يتجسد أمامنا عموما حيا حيا . ولعلم أنه لم يموت ، كما يموت الأطفال الذين يرلنون في ظل ظروف عادية ، لأن أحدا لم يلاحظ ولادته ، ولأنه غاص فور ولادته في الرمل الرطب عسقا ، وانطلق ... إلى الأمام ، شاكيا بأظفاره طريقه الصغير ، كالنودة ، حامل تلك الرمال المراكمة حوائيه وفوقه دون توقف وهو نعب .. (ص ٣٥٨)

فلا يحد فيها شك في أن الكاتب يصف التفتيات الثورية السرية التي نشأت بصورة جنينة كتجربة طبيعية لاجتلاء فلسطين وتحريرها أهلها

ويؤكد هذا الفهم حين يرى الكاتب وجهه بالخطاب - في القسم الثالث من القصة - بل هذا الحق لئلا :

« كبرت أيا الأسود الصغير ! صار عمرك أربع عشرة سنة ... عن أي نهاية تبحث ؟ ... أنت صغير على التزال .. والأظفر العشرة مازالت مشرعة لامة كالأسنان ترتب بزوغه لصفحت بطلد الأسود جدول الدم

« أنت صغير على عزك أعتدك أيا المسح .

« يا حين أيلد القتل فوق ريج أيل ..

« أيا الذي يهش تحت أكاسيس الأكام .. اكبر .. اكبر .. لماذا لا تكون ندا قبل أن تموت ؟

« مت .. مت .. لقد تزلت عرلك وأدبت عرلك دون أن تظني تلك اللحظة اليهذه المسقة في صدرك كالتنيل .. مت ! ماذا بل منك ؟ تقول الكثير ؟ نطقت ؟ التفتت لشفتك عن أنفك ؟ لقد تزلت من العرق ما يصنع ألف رجل كبير .. يا حدة الأصم ! أيا المسح . يا هي الشهيد .. لا تمت قبل أن تكون ندا .. لا تمت . » (ص ٣٦٠)

جدول الدم .. العرض .. إذابة التصلبات .. الشفاء المظلم .. إتنا نكاد نكون أمام وصف بيولوجي لعملية الخاضع - الثورلد القليل هو الثوردة الفلسطينية - والكاتب يكاد يقوم بدور المولد الذي يستجيبا وجمعا ، ويروجها أن تكبر وتنمو وتصبح ندا للأطفال التي قتلت أباها ، وترد الآن أن تقضي عيها ..

وبالرغم من قوة القصة - وشاعرية أسلوبها - وجمال خيالها - وأدوية مضمونها - فإنها تكاد تكون قريبة من قصص حسان كفتاني - نعم - هناك قصص أخرى استخدم فيها الأسطورة والخيال الجامح مثل «رسالة من مسعود» - و«الصلب» - و«نصف العالم» وغيرها - ولكنه لم يصل في أي منها إلى مثل هذا الأسلوب الرمزي المكثف - ولعل ما صرفه عن مواصلة الكتابة في هذا الاتجاه - هو نفس السبب الذي ذكره في تعليقه على روايته «ما بقي لكم» - وهو حرصه على أن يصل أدبه إلى الجماهير العربية بصيغة مفهومة ومؤثرة - وما أظن أن قصة مثل «الأحمر والأخضر» يمكن أن يفهمها ويستوعب كل أبعادها إلا فئة ضئيلة من القراء المتخصصين

...

ومثل القصة الرابعة - «أم سعد تقول» : قصة عن عجمة - تفرق ! - مرحلة النضج الأخيرة في حياة «حسان» الفنية - حيث نراه يستخدم أساليب السرد التقليدية البسيطة - مع تفرق واضح في رسم معالم الشخصية الفلسطينية الشعبية - وإبراز الجوانب الثورية فيها - دون التماس أو خطافية - لالقصة تبدأ بصريفا بشخصية أم سعد - والمتحدث هو الراوي المجاهد - فالرغم من قرب من الشخصية وتعاطفه معها فهو يتركها لتفتح أمامنا - وينقل إلينا حديثها على لسانها - ولا يعلق عليه - بل يندخا لتعجب مضمونه الثوري وحداثا

فقد أولا كيف قدم الراوي لشخصيته

«أم سعد - المرأة التي عاشت مع أهل في «الغيبية» سنوات لا يحصى العدد - والتي عاشت - بعد - في مخيمات التفرق سنوات لا قبل لأحد بحملها على كتابة ما تروى في لدارنا كل يوم ثلاثة : تنظر إلى الأشياء شاعرة حتى يحلقها بحسنا فيها - تنظر إلى ما تنظر لاهيا - تفتح أمام أدنى قصة حبسنا وقصة فرحها وقصة لعبا - ولكنها أبدا لا تفكر

إنها سيدة في الأربعين - كما يدعى - قوية كما لا يستطيع الصخر : صبره كما لا يطق الصبر - تفتح أمام الأسبرج جثة ودهابا - تمشي صرخا عشرين مرات في الصبح والعمل كي تتفرغ قلبها للظلمة - ولهم أولادها

أعرفها منذ سنوات - بشكل في مسيرة أبنائها شيئا لا غنى عنه - حين تدق باب البيت وتضع أظفارها المظفرة في الدخيل تفرح في رأسها رائحة المخبزات يمسحها وصوتها المرقق - يهزها وأملها - تردد إلى لسان قصة المرأة التي علمتها حتى الدوار سنة وراء سنة...» (ص : ٧٦٧ ، ٧٦٨)

إننا أمام نموذج إنسان متكامل عنصر للامح - ولله مع ذلك كثير من خصائص الشعب الفلسطيني - وسنأكد هذا الإحساس مع تقدم القصة - في آخر ثلاثة صفحات فيه أم سعد أصبحت تدورها أن سعد الضيق بالقدالين - وتنتي أن تكون حزمة أو طائفة لذلك

«... لا - كنت جاري هذا الصباح - أود لو عندي مائة عشرة - أنا مائة يا ابن عمي - اهزأ عسري في ذلك الحين - كل مساء أقول يارب ! وها قد مرت عشرون سنة - وإذا لم يذهب سعد - فلي سببها ؟» (ص : ٧٦٩)

كلام بسيط وحكيم وعميق - يقدم السبب الحقيقي للثورة - وهو «الصلب» والمخالة التي عاشها الشعب الفلسطيني عشرين عاما - وقت كتابة القصة - ومع أم سعد - لذلك لا تفرق ولا تذهب حين يتركها أبنائها ويضيق بالقدالين - فهذا هو الطريق الوحيد للخلاص من «الصلب» الذي طالت معاناتنا له -

وبعد أن يقدمنا الراوي إلى أنهم سيحيطون أبنائها وداشا - وما يكفيه من الطعام والدمان - نصارحه بأنها كانت تسمى لو كان قريبا لتعمل له كل يوم طعاما - وأنها تفكر جليا في زيارته - بل إنها تولا صغيرها لتبحث تعيش معه - وتطلق عبارتها البسيطة ذات المعنى العميق التي اتخذها الكاتب عنوانا للقصة :

«... أتدري ؟ إن الأطفال ذل ! لو لم يكن لدى حسان الطفلان لكانت به

لكنك معه هناك - عيام ؟ عجمة عن عجمة تفرق ؟ لمشت معهم - طيخت هم طعامهم - عندهم يعني ولكن الأطفال ذل...» (ص : ٧٧٠ ، ٧٧١)

إنه قلب الأم الحنون يريد أن يحصل عظامها لولدها - ولزفاته - ألا يعيشون معه ؟ إذن فكلمهم أبنائها مثله - وهي تحس بظرونها السليمة الفرق بين العجمة التي تعيش فيها بمحيط اللاجئين وما تعنيه من ذل ومهانة واستسلام - وبين العجمة التي تعيش فيها أبنائها الآن بمحيط القداميين وما تعنيه من معاني الكرامة والثورة والثورة - قد لا تخلك القسوة القرب الذي يشرح لنا هذه المعاني بالتفصيل - ولكنها استطاعت مع ذلك أن تعبر عنها بإيجاز بلغ : «عجمة عن عجمة تفرق !»

ولكن الراوي يتصالحها بعدم زيارة أبنائها لأنه أصبح رجلا ولم يعد بحاجة إلى رعاية أمه - فليصح في حينها شيئا يفهمه العجمة بفسره بأنه رد فعل «تلك اللحظة المروعة التي تلمر فيها أم أنه صار بالوضع الاستثناء عبا - إنها اطرحت في جهة ما كشيء استهلكه الاستعمال...» (ص : ٧٧٣) - وهي قصة نصية شديدة الصديق حقيقة الإنسانية

لقد كانت أم سعد ترى أن الذهاب إلى رئيس أبنائها فخر به - ولكن ما دام عديمها - وهو الراوي نفسه - يتصالحها بالألا للذهب - فربما استطاع هو أن يوصي به رئيسه - ويعد الراوي لمصادرها مرة أخرى بمنطقه العقلاني المنطوق : «... إن أحدا لا يستطيع أن يوصي بالقدالين... لأنك أنت تفهمين أن يعتبر رئيسه الأمر بحيث لا يفرقه للخطر - أما سعد نفسه - وزفاته - فيعتقدون أن أحسن توصية بهم هي أن يوسلوا على الفور إلى الحرب

ومرة أخرى طيخت هناك - ولكنها بدت قوية أكثر مما رأينا أبدا - ورأيت في عينيها وكلمها الحشنتين حيرة الأم وغرورها - وأخيرا قرأناها تقول ذلك - فتكن توصيتك به إلى رئيسه أن لا يذهب قتل له - أم سعد تشتملك بأملك أن تحقق لسعد ما يريد - إنه شاب طيب - وحين يريد شيئا لا يتحقق بهاب بحزن كبير - بل له دجيتك - أن يحقق له ما يريد - يريد أن يذهب إلى الحرب ؟ لماذا لا يرسله ؟

وهكذا - وبطرس لنطق الأحرى البسيط استطاعت أن تخرج من المأزق النفسي الذي وضعها الراوي فيه - إنها بغيرة الأم تريد أن توصي بابنها - وأن تحافظ على حياته - ولكنها في الوقت نفسه تريد ألا تحبط رغبته في القتال - وما قامت هذه هي إرادته - فتتكون توصية الراوي لرئيس أبنائها أن يرسله إلى الحرب

وننظر بأي لغة بسيطة ألفة استطاعت أن تعبر عن هذا المعنى العميق الذي لو التفتت به كل أم - لتحول كل الأبناء إلى قدالين

إن «أم سعد» التي نجح الكاتب في بداية القصة في أن يجعلها تجسيدا للشعب الفلسطيني كله - قد نجح في ما بيننا أن يحولها إلى رمز للثورة - وإن لم تكن تلك الأم الصغيرة الباسلة الثورة مجسدة - فهي الرحم الذي تنجب لها الرجال والقدالين - وهي التربة المغطاة التي لا تكف عن البذل والتضحية بلا حدود..

...

في هذه القصص الأربع إشارة سريعة إلى مرحلة ما قبل الخروج - فلوحة أطول عند الخروج - في القصة الأولى - مع علامة بمثابة الفل - تصبح موضوعا أساسيا للقصة الثانية التي أملت بمودها بما قبل الخروج والخروج - ثم تأتي الثورة في القصة الثالثة فكرة مجردة وأبلا - فوالها حيا معاشا في الرابعة - وهذه كلها الموضوعات الرئيسية الغالبة على قصص حسان كفتاني القصيرة

يظل بقس مهزوم في القصص الأولى والثانية - ومن وسط الظلمة والحرمة والانتحار يولد شيء جميل - في القصة الثالثة - كبرقة الضوء العبرة - كذلك الأسود الصغير الذي سقط من عين أبيه الشهيد - ويظل يسبل كأنه مودعة تحت

الأرض بالزوم عوامل الموت والافتاء المحيطة به من كل جانب ، وفي خروج من  
الخاص القوس الألم يخرج إلى الوجود وينمو ليصبح القوا مقارنا صلبا . وإن لم  
نلق به في القصة الرابعة ، فقد عرفنا على الرغم من أن نجيح ، والفرقة الصلبة التي  
أنهت في شخصية «نم سعد» ..

ومن ناحية الشكل اجسادات والجمعة داخل الإطار التقليدي للقصة القصيرة  
في القصص الأولى والثانية ، فمجرد جريدة لا تظهر من خصوص في الثالثة ، ثم  
شكل في منتهى البساطة والدينامية والشعبية في الرابعة . وهي نفس المراحل الفنية  
التي مر بها فن القصص لدى حسان كطاني بشكل عام .

إن الدراسة الموضوعية لهذه المجموعة الكبيرة من القصص القصيرة الناجمة  
عن هذه صدى موجة كاتبا وأصالتها ، وإذا أضفنا إليها بقية الأعمال الفنية المعجزة  
التي كتبها حسان ، وقد كررنا أنه المفضل قبل أن يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره ،  
الفرقة من تصوير مدى الفسادة الفاضحة التي من بها الأدب العربي بلقده في هذه  
الس البكرة

إن مثل هذه الموجة الأصيلة لا يمكن أن تظهر إلا في شعب عريق متحضر .  
ولو لم يتجلب الشعب الفلسطيني سوى حسان كطاني وحده فكان ذلك دليلا أكيدا  
على كبره وعراقته

## • هوامش

(٦) اعتمادا في تحديد هذه الأساليب على : أوسى دارين وديبته وديبته : «نظريا  
الأدب» ، ترجمة : يحيى الدين صبيح ، مراجعة : د. حسام الخطيب ، دمشق ،  
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص ٢٨١ -  
٢٩٠ ، وكذلك «فن الرواية» لسورست موم في كتاب «الفن في عصر العلم وملاذات  
أخرى» ، اختيار وترجمة : فؤاد فؤاد ، بغداد ، مطبوعات وزارة الإعلام ، ١٩٧٧ ،  
ص ٢٦٩ - ٢٧٤

(٧) والطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص ٨٦ ، ٨٧

(٨) د. شكري محمد عواد ، القصة القصيرة في مصر - دراسة في تاسيس فن أدبي ، معهد  
البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، ص ٣٧

(٩) والطريق إلى الخيمة الأخرى ، ص ٢٠

(١٠) حسان كطاني - البنية الروائية ، ص ٨١

(١١) «الطريق إلى الخيمة الأخرى» ، ص ٥١

(١) حسان كطاني : الآثار الكاملة - المجلد الثالث - القصص القصيرة ، لجنة تجميع حسان  
كطاني ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، حزيران (يونيه) ١٩٧٣ ، ٨٨٢ ،  
صفحة ، والإشارات إلى الصفحات التي ترد في علب الدراسة تشير دائما إلى هذا  
المجلد ، ما لم يذكر غير ذلك

(٢) د. رضوان عالجور : «الطريق إلى الخيمة الأخرى» - دراسة في أعمال حسان كطاني ،  
بيروت دار الأدب ، حزيران (يونيه) ١٩٧٧ ، ص ١٧ - ٢٤

(٣) المصدر السابق ، ص ١٩

(٤) د. أفندى المقاسم : حسان كطاني - البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من طلال النضال  
إلى البطل القوي ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤

(٥) أضفنا إلى البطل قصة «مصرع حسان قسود» التي نذكرها ككتاب في «بنية الرواية»  
البيروتية في يناير ١٩٦٦ ، ولم يضمها مجلد آثاره الكاملة



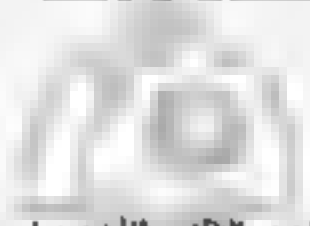


# عَالَم

## سَعْدُ مَكَارِي وَدَلَالَتُهُ

«كان الصمت يرقد تحت ظلال النجيل  
العبدة ، وليس في الليل الساجي غير أصوات  
لججة السكون المطائر في نور القمر . وكانت  
«الدلائل» تأهب لحصول المساء في ليلة النصف  
من رمضان ، ولشئ من المرح الهادي بعد عناء  
اليوم تحلف بضعة رجال في الميدان الصغير أمام  
دوّار العمدة ليحتضروا حديثاً معادياً لاخبر فيه ، وإن  
كان لاصح عنه .»

سعد مكاري ... الماء العكر



(١)

يظل العمل الأدبي - قوماً - في جدول مستعزبين المبدع والنالذ ، المبدع صاحب (رؤية) يشكّلها  
من خلال عالم يصوره ، والنالذ صاحب (رأي) يوضح به معالم الرؤية التي صورها عالم الأديب . وهذا  
الجدول بين الأدب والنالذ قد طرح بضع أسئلة مهمة ، يأتي في مقدمتها : متى ينتهي عمل الأديب ومتى يبدأ  
عمل النالذ ؟ وكيف يستطيع النالذ أن يعيد تشكيل عالم تجربة أفراده الأديب على نحو ما ؟

إن الأديب حين يشرع في تشكيل تجربة أفراده فإنه يتخطى بداية من قضية الزرقة في والده ، ويظل  
الأديب مشغولاً بقضية إلى أن يشكّلها في (عالم) في حاضره .

وحين يتصدى النالذ للعمل الأدبي فإنه لايراجع فيه (مولفه) صريحاً ، بل يخلق بعالم رمزي حاضري ،  
يخرج من خلاله الأديب موقفه المتفكّل وأحواله المتكفلة . فالنالذ إذن بدأ من حيث انتهى الأديب لعمل  
في النهاية إلى ما بدأ به .

والخلاصة من هذا (المدخل) سوف نحاول أن نوضح ملامح (عالم) سعد مكاري في القصة القصيرة  
باعتباره واحداً من كتابها المختصين ، لتصل في النهاية إلى التعرف على (مولفه) ، والدلائل المختلة التي  
يؤمّن بها عالمه القصص .

### أسهام سعد مكاري

ولد سعد مكاري في سنة ١٩١٦ بقرية «الدلائل» مركز شين الكوم - محافظة  
المنوفية ، وهي نفس قرية عبد الرحمن الشرقاوي الذي ولد بعده في القرية نفسها  
مع بداية العقد الثالث من هذا القرن . وسوف نوضح فيما بعد أن هناك (تواضع  
مشتركة) توحد بينهما في عالم القصة كما وجدت بينهما أسومة القرية المشتركة وزمالة  
الضياء المبكر . وكان والده كاتباً يعمل مدرساً للغة العربية ، وكان يقضي جزءاً من  
يومه في تعليم تلاميذ إحدى مدارس المعلمين ، اللغة العربية والدين ، وبحية اليوم  
يقضيه مع أسرته في زراعة الأرض .

وقد أثر هذا الوالد الفلاح ذو الثقافة التراثية تأثيراً بعيد المدى في ابنه . فقد  
ورث عنه حبّ الأرض والاعتماد بالفلاح ، كما أخذ عنه الثبات باللغة العربية

أسلوباً يقرب من الفاضح أحياناً ، فضلاً عن أنه حفر في نفسه قناة عميقة للرواية  
التيبة الخفية من هنا نجد في قصصه أحياناً عناية بالأنشيد الدينية ، والاكتماس  
من القرآن الكريم والحديث النبوي ، والعناية ببعض القصص الدينية الشعبي ،  
التي يردده بعض رجال الدين في القرية

وقد ظلت القرية عند سعد مكاري في معظم ما أبدع (العالم) الخليل لما يكتب  
من قصص قصيرة أو روايات أو مسرحيات وحتى يتعد الكاتب عن القرية ويتعد  
من المدينة (خفية) لأحداثه فإن الشخصيات في المدينة تكون من أصل ريفي  
مثل بعض قصص مجموعتي «الزمن الوحد» و«مجمع الشياطين» على سبيل المثال

ومن عجب أن ذلك الولد الأزهرى يرسل نداء - على غفلة الخصلة - إلى باريس لدراسة الطب ، ولكنه يخلق فيها ، ويحول دراسته إلى الآداب في السوربون . ويظل فيها في باريس أربع سنوات تقريباً ( ١٩٣٦ - ١٩٤٠ ) ، ولكنه يعود قبل أن يحصل على ليسانس الآداب . هذه الفترة التي قضها كاتب في باريس - وفي كلية الآداب على وجه الخصوص - ساعدته على دراسة كثير من العلوم ذات الصلة الوثيقة بالأدب ، مثل علم الجبال ، وعلم النفس ، وميكولوجية الجنس ، والتعرف على أصول القصة والمسرح والموسيقى والفن التشكيل . وسوف يبدو أثر هذا كله بوضوح فيما يؤولف ويترجم بعد ذلك

عاد سعد مكاوى من باريس - كما عاد أستاذه توفيق الحكيم من قبل - لا يعمل شهادة دكتورية ، ومن ثم لم يكن أمامه سوى كتابة القصة والعمل بالصحافة . وقد بدأ ينشر قصصه الأولى في مجلة « آخر ساعة » منذ شهر سبتمبر سنة ١٩٤٥ ( ١ ) ، ولكنه مرهون ما جرى الإشراف على « الصفحة الأدبية » في جريدة « المصري » منذ سنة ١٩٤٧ تقريباً . وقد كانت تلك الجريدة حينذاك توضح الحركة الخفية المتطوّرة وتنفّثاً . وقد ظل يعمل في « المصري » إلى أن توقف مع إلقاء الأحزاب سنة ١٩٥٤ . ثم تولى الإشراف على الصفحة الأدبية في جريدة « الشعب » من ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٥٩ . ثم عمل مترجماً على لجنة قراءة النصوص السينمائية في وزارة الثقافة في عهد يوسف السباعي ، إلى أن أُحيل إلى المعاش في سنة ١٩٧٦ . ولكن الشيء الذي لم يتوقف عنه سعد مكاوى هو التأليف والترجمة إلى اليوم

إن سعد مكاوى كاتب متعدد الجوانب ، فهو قصاص وروائي ومؤرخ ومترجم وكاتب مقال ، ولكن القصة القصيرة تعد ( أحبب ) مجالاً في ميدان إبداعه المتنوع ويحتل هذا التاج فيما يلي :-

#### أ - في القصة القصيرة : ( ٢ )

- ١ - نساء من حرف
- ٢ - لهرة الجاذب
- ٣ - قدسية من باب الشعرية
- ٤ - طالب وأتباع
- ٥ - الزمن الواحد
- ٦ - راحة من التوالت
- ٧ - أبواب الليل
- ٨ - الماء العكر
- ٩ - شهيرة وقصص أخرى
- ١٠ - جميع الشياطين
- ١١ - الرقص على المنكب الأخضر
- ١٢ - القمر المشوي
- ١٣ - الحجر يملأ الحديقة
- ١٤ - مجموعة من الفترة العامة للكاتب

#### ب - الرواية -

- ١ - السائرون نياماً
- ٢ - الرجل والطريق
- ٣ - الكراجاج
- ٤ - لانسفى وحيدى
- ج - المسرحية : -

- ١ - اثبت وإحدى
- ٢ - الأيام القصيرة

- ٣ - الحلم يدخل القرية
- ٤ - الحبة ... ( تحت الطبع )
- ٥ - دراسات حول شخصيات عالمية : -

- ١ - رجل من طين
- ٢ - لو كان العالم ملكاً لنا
- هـ - كتب مترجمة : -

- ١ - يكتفوا شرف الله - جان أنوى
- ٢ - اللغة السينمائية - مارسل مارتان .

وهناك كثير من المقالات المتفرقة للكاتب في الصحف التي عمل بها وهي المصري - الشعب - الجمهورية . ومن هذا كله يبدو إلى أي حد حاول سعد مكاوى أن يترى الحياة الأدبية والحركة الثقافية في مصر خلال الفترة من سنة ١٩٤٥ إلى اليوم ، ولكنه واحد من كوكبة طويقة عريضة لها عليها التمدد المعاصر .

( ٣ )

#### « الماء العكر » ... لماذا ؟

كتبنا لأصبح هذه المجموعة في فترة حور مطاردة لسيا ، حيث نشر معظمها في صحيفة « المصري » فيما بين سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٥ ، ونشرت في مجموعة سنة ١٩٥٦ . ولخص هذه المجموعة في جملتها تدور أحداثها في قرية « الدلائون » التي ولد فيها الكاتب . وهذه القصص - باستثناء قصة « صدمة مذهلة » - تدور في إطار شخصيات القرية للأوطان ، التي يمكن أن نرى وجود دليل لها عند تصوير أي قرية مصرية . وهذه الشخصيات تكاد تتكرر - بأسماء أخرى - ولكن بتقسيم للامح الإبتدائية والدلالات الفنية ، لا في الأصبع الكاتب في نفس المجموعة فحسب ، بل في بعض أعماله الأخرى ، مثل رواية « الرجل والطريق » ومسرحية « الحلم يدخل القرية » . ومن ثم يمكننا أن نقول إن العالم الفني الذي تنبكه هذه المجموعة بعد ( عناصر ) فيها لدرجة الأدبية في جعلها - إن جاز أن يكون في مجال اكتشاف تجربة الأديب احصارها - وأيضاً فإن هذه المجموعة - بحكم عالمها للوحدة للتكامل - والتفكير عند صاحبها - تكاد تكون ( رواية ) تشكل من عدة مواقف أو مشاهد قصصية ، فالواقع الاجتماعي الذي تصوره مجموعة « الماء العكر » هو عالم قرية الدلائون على المسرى الرمزي . وشخصياته قد تظهر في قصة ويختل في أخرى ، تظل شخصيات مستمرة ، مثل « اليك » ، « والصدمة » ، « والتاجر » ، « والكوس » ، « وشيخ الجامع » ، « وحامد المسجدة » ، « والموظف الأزهرى » ، « والحلاق » ، « والشيخ أبو العهد » ، « الجلوب » ، « والموظف الأندلسي » ، « والميراثي » ، « والفتاة الجميلة الطيبة » ، « والمرأة الفطيرة الساخنة » ، « وقاطع الطريق » ، « أو - كما يسميه الكاتب - « سح الجبل »

هذه التماذج البشرية وخيرها - كما سيوضح من التحليل النقدي للمجموعة - تكاد تمثل ( عناصر عالم ) التجربة الأدبية في جعلها عند سعد مكاوى . ولما اكتشف غامضاً حين نقول إن هذه السمة ( طابع مميز ) لكل ما يكتب مؤلفنا ، ولكنها في الوقت نفسه قد تكون سبباً لتوحيده في التكرار ، وما هو أخطر من التكرار ، وأعمى ( محدودية ) العلاقة الفنية والمقدرة الأدبية

ويؤكد عنصر ( الوحدة ) في هذه المجموعة أن المؤلف كان مصرّاً على ربطها بالقرية التي ولد فيها وشأ . وهو يذكر ذلك في المجموعة أكثر من مرة على نحو مباشر في الغالب ، وفي أسيا نادرة على نحو غير مباشر . فالقصة التي تحمل اسم المجموعة مثلاً ، قد ذكر فيها اسم القرية أكثر من مرة . وفي تقديم قصة « مظلومة » يذكر المؤلف من معالم هذه القرية عرشين وساقية أهلها ، ثم يعود في قصته « صدمة



معملة ، فذكر بحر شيب كذلك ، ويعد الطريق المثل عليه ، موضعاً أن بحر شيب هو ، أحد فرع النيل بطريق الملاحة القريبة من مدينة شيب الكوم ...<sup>(٣٧)</sup> هذا فضلاً عن أن إحدى قصص المجموعة تحمل عنوان «على بحر شيب».

وما يزيد الوصول إليه هو أن مجموعة «الاء المكر» مجموعة ذات عالم إنساني واحد ، وأنها ترتبطها بالزلف روابط أبعد من روابط الفن ، على نحو يجعل لعلها الفني (خصوصية متميزة) .

إذا أضفنا إلى هذا أن المؤلف قد كتبها بعد أن نضج فيها واستوعبت لديه القدرة على الكتابة القصصية ، وبما جاز لنا أن نقرر أن هذه المجموعة (عامة) صالحة كدلالة على طبيعة المرحلة الفنية لدى المؤلف ، وعلى الساعات المتعددة التي انضمت القصص القصيرة عنده

ولكن إذا جعل هذه المجموعة محور فواصلنا لود أن نشير إلى أن كل جاسوس ننشئ إليه من نتائج ، وماسوف لغيره من قصصها أدبية لها (خاصة) بهذه المجموعة

(٤)

## العالم القصصى

إن مجموعة «الاء المكر» تصور علنا واحداً هو عالم قرية «الدلائون» . هذا العالم هو الأساس الحقيقي لعالم سعد مكاوى الأدبى . ولكن متنوعة الشخصيات التي يركز عليها الكاتب في هذا العالم ؟ وما طبيعة الصراع الإنساني الذي يدور فيها ؟

أما نوعية (الشخصيات) التي يركز عليها سعد مكاوى فيمكن أن نقسمها إلى مجموعتين : تمثل المجموعة الأولى الشخصيات الخيرة المأزومة التي تتأصل من أجل حلها في الحياة والوجود ، وتمثل المجموعة الثانية الشخصيات المادية التي تجسد الشر .

### أ - المجموعة الأولى من الشخصيات :-

الشخصيات (الخيرة) التي تتأصل - في قصص المجموعة كلها - شخصيات تمثل (أدلى) مستوى اجتماعي في القرية ، من شهاب والمطربين وصغار الملائكة والموظفين والمعلمين والخلّالين والخفراء والفقّالين والفلاحين وخدام المسجد والمبشرين والجزّارين والتجارين وصناع البزّاع والمترسّين الإتراسيين وبعض مشايخ الطرق الصوفية واللاحدين ... وغيرهم

ومن الواضح أن الشخصيات المسحوقة اجتماعياً تحظى باهتمام كبير من كاتبنا ويؤكد هذا الاهتمام أنه يذكر بعضها بنفس الاسم والصفة في أكثر من قصة . وقد يغير الاسم أحياناً وتبقى الصفة ، ولكن نلاحظ الشخصية هي هي . ويمكن أن نعتبر أهم شخصيات هذه المجموعة فيما يلي ، مع بيان عدد القصص التي ذكر فيها كل منها .

الشخصية	اسم القصة التي ورد ذكره فيها	عدد المرات
موسى اليراعى الخلاق	الاء المكر صرع حبل الاء المكر (شعبان) على بحر شيب (حجازى)	مرتان
عبد العظيم البقال	ابن أيسة عمر عويس القنصى	مراتين
المدرس الإتراسى	ابن أيسة (عبد الخواص أفندى) في دول الهند (عبد الخواص أفندى) قراريط وعودان (عبد القريب أفندى) فضيحة الشيخ عمر (الشيخ عمر) الأجر والقراب (الشيخ عبد النعال)	خمسة مرات
الأديب الصغير	الولد المخلو (حسن) على بحر شيب (النداء)	مرتان
مشتاقو الخير	على بحر شيب الاء المكر الولد المخلو	مرة مرتان
الغلبه المصروف المحبوب الضال	طريق القرب على بحر شيب الاء المكر ابن أيسة قراريط وعودان المسقة صبح الليل مظلومة	مرة مرة أربع مرات
المسكين	عمر عويس القنصى صبح الليل	مرة مرتان
الفلّاح الصغير العجبة	قراريط وعودان المسقة الاء المكر ... (نعمية) على بحر شيب ... (الحب)	مرة مرتان
الفتاة الصغيرة التي تزوج من شيخ من	الولد المخلو (طوبى) قراريط وعودان (النداء)	مرتان

هذه هي أهم شخصيات المجموعة . التي تمثل عنصر الصراع والنضال من أجل حلها في الحياة . يزداد القوى الشريرة التي تضطهدنا في عالم القرية . ولعل (أهم ملاحظة) يمكن أن نجعلها بالنسبة لهذه المجموعة من الشخصيات هي أنها تمثل (أدلى مستوى اجتماعي) في عالم القرية . ولاشك أن اهتمام الكاتب بهذه الشريحة الاجتماعية المسحوقة يؤكد حرصه على أن يكون صاحب (رؤية والفئة) حذرة بالتصير من هذه الشرائح المظلومة في مجتمع القرية . إذ اغتلب الأساس من القصة عند كاتبنا هو أن يعكس (صراع الفخراء) في القرية ضد مستعظمي المكين يسرقون سهم القوت والحياة . وهذا ما جعل سيد الساج يصفه بحسن تيار سماه «الرواية الإنجليزية»<sup>(٣٨)</sup> والكاتب يؤكد هذا الوعي في أكثر من قصة في هذه المجموعة . ومن ذلك قوله على لسان «صبح الليل» : «لنا لازيد أن أجوع في هذا البلد ياشيخ البلد» . لقد كان تنازل العشاء قبل النوم أقصى أماني طفولتي ، ولم أكن أملك شيئاً ، والأمانة والكرم في مثل هذه الدنيا ليس لها كما تعلمت معنى إلا لوت جوعاً .. وأنا لأسرق ولأأثب .. أنا أأخذ حتى ... آخذ حتى لحظ

والجميع يسرقون ويسبون ياشيخ البلد . ويطأون خيرهم بالنعال . ثم ينجر القرى والكبير ، ويضع في الشبكة الضعيف والصغير ...<sup>(٣٩)</sup>

## المجموعة الثانية من الشخصيات :

وهي التي تمثل الشر وسلب حق الضعفاء في الحياة والوجود ، فتقف في الجانب الآخر من محور الصراع ويمكن أن نقسمها إلى ثلاث شرائح .  
الإقطاعيون وأتباعهم ممن يستغلون الفقراء ويسلبون حقوقهم . كالكثاقم الإقطاعي .  
والعمدة . وشيخ البلد . وشيخ الحضر . وناظر زراعة البك . وناظر المواشي  
المغامرون الأجانب

ومثلهم الحاجة اليوناني خريسو . وبناته الماكرون القوي أوريبكا

وهذا النموذج موافق للنموذج السابق ولكنه - وإن كان لا يتكرر كثيراً في قصص سعد مكاوي - يشكل عنصراً آخر من عناصر الاستغلال لعالم القرية والمدنية . ويشي بأن المؤلف يصور القرية في الربع الأول من هذا القرن . أي أنه يستمد من ذكريات طفولته بالقرية مادة قصصه . ومن اللافت للنظر أن هذه المرحلة المبكرة نسبياً من تاريخ القرية المصرية هي الأكثر إلحاحاً على هيئة الكاتب . ومن هنا تبدو القرية - كما يصورها - غريبة على القارئ المعاصر اليوم .

## رجل الدين المستغل

يصور الكاتب في كثير من قصصه شخصية رجل الدين المستغل . الذي يدور في سلوكه أقرب إلى الجهل بجوهر الدين وتعاليمه . وقد صور الكاتب شخصيته باسم « الشيخ هندأوى » خمس مرات في قصصه ( الماء المكر - وابن أخته - وكره الطبيعة الشيخ عمر - و - سبع الليل - و - قراريط وضوء الصلوة ) وكذلك صور الكاتب نفس الشخصية تحت أسماء أخرى مثل : الشيخ يومى ( في قصة « عصر عويس الذهبي » ) . والشيخ عبد الفضيل ( في قصة « مصرع حلال » ) . وأقرب مما شخصته الشيخ عبد المتعال ( في قصة « الأجر والثواب » ) . ونظم هذه الشخصية من حيث ( الوظيفة الاجتماعية ) - بتدوينه في « كتاب الشيخ والسجد » . والكاتب حين يصور هذا النموذج - من حيث هو قوة ماثلة في عالم القرية - لا يعرض لما يحيط من فكر ديني . وإنما ينفذه لأنه يفضل وظيفة اجتماعية لا يقدرون سلوكه العمل فيها بالفكر الذي يردده . والقيم التي ينادي بها . ولكن تقابل الصورة المستغلة لرجل الدين صورة موحية لرجل دين آخر . لا يعمل في خدمة السلطة في القرية . ولا يتنافس فعله مع سلوكه . كصورة ( المتصوف ) الحيلة أممية . كما غطتها شخصية « أبو العهد النبوي » . الذي ورد ذكرها في قصة « على عمر شبيب » . والتي صاغها الكاتب في رواية « الرجل والطريق » . هذه الصورة الموحية تمثل النموذج المثالي ونفطهر لرجل الدين

وقد ضحك الكاتب بأن النموذجين الذين يتأديهما - على لسان إحدى شخصياته - هما الإقطاعي ورجل الدين . ومن هنا وجدنا موسى البرادعي يقول في حوار له مع راوى القصة - ولعله المؤلف نفسه - « أنا ما كرهنى في الدنيا أذ صنف عبد الفضيل المناق للصلاتي - التي يتأخر بالدين - وصنف جوده الأعيانجي فلأم العباد والمجبية إن الصنفين دول تلاقيهم بفهموا بعض كترين - ويساعدوا بعض كويس - ماتهمش له ! »<sup>(٥)</sup>

هكذا يتحدد - من خلال العالم القصصي الذي يصوره الكاتب - محور الصراع والتناقض - أو عنصراً الخير والشر ... وهنا نصل إلى توضيح سؤال آخر سبق أن طرحناه من قبل .

(٥)

## طبيعة الصراع في قصص المجموعة

وضح من خلال مجموعتي الشخصيات الخيرة والشريرة فالتين صورها سعد مكاوي . أن عالمه القصصي يتطوى على صراع مستمر بين الرغبة في الحياة . التي تقوم بها شخصيات ( مسحوقة ) من القرية . ولستلنى من رجال الإقطاع وعلماء

الدين . والصراع الذي يركز عليه المؤلف - بالنسبة الأولى - صراع اجتماعي في جوهره بين ( القهر والقي ) من أجل لقمة العيش . ولذلك لا تبرز القضايا السياسية في هذه المجموعة . فالنهال عبد المستعمر - أو من أجل الحرية السياسية - هو أمر لا يخطر على بال شخصيات المجموعة ولقد نجد هناك صراعاً من أجل تحقيق الحب أحياناً . فوتركة القرية والتطلع إلى المدينة . أما السياسة فلا ذكر لها . لأن البحث عن لقمة العيش . هو المحور الرئيسي في قصص هذه المجموعة حتى لو أدى إلى القتل ... كما فعل عبد الكريم في قصة « قراريط وضوء الصلوة » .

وكثير من قصص مجموعة « الماء المكر » - كما ذكرت - يصور صراع الشرقة القهورة في المجتمع ضد المستغلين لها . فأهل القرية مثلاً في القصة الأولى - التي تحمل اسم المجموعة - مجاهدون جميعاً . رجالاً وساء . من أجل الحصول على طعام . ومن عجب أن السملك الذي ذهبوا لاستعباده من بركة الإقطاعي كان يصحرك في ماء عكر . وهذا يعني أن أهل القرية كانوا لا يتألمون رزقهم في سهولة ويسر . ولقد كان الإقطاعي غالياً عن القرية . ولكن ناظر زراعتة كان حاضراً . وقد حاول أن يستعين ببعض المزارع حتى يبعد أهل القرية عن بركة سيده . ولكنهم تخلفوا عنه . وهكذا انتصرت القرية وحصلت على رزقها من الماء المكر . الذي يحد ( ومراراً ) ما يعانيه أهل القرية في سبيل الحصول على القوت

ولكن هناك قصصاً أخرى في المجموعة لا تصور صراعاً . ولا تهدف إلى تصوير موقف فني ذي دلالة . بل إنما نشر إزاءها أن المؤلف إنما يقدمها مجرد الرغبة في تسجيل أحداث ربما كانت ذات مغزى شخصي خاص به . لأنها تتصل بأحداث عاشها . أو بشخصيات عرفها . ويمثل هذا الجانب التسجيلي في المجموعة ثلث قصص هي : مظلومة - طريق القبور - الأجر والثواب - الولد الحظيرة - على بحر شبيب - في قوار العدة - قراريط وضوء الصلوة - لصبيحة الشيخ عمر

وقد يصاغ الجانب التسجيلي مع الوظيفة الفنية في بعض القصص . سواء في هذه الثمان أو في غيرها من قصص المجموعة وقد ترتب على هذا بعض الظواهر الفنية مثل

## أ - الحفاوة الشديدة بالتفاصيل في أثناء القصص :

فالكاتب في أثناء تصويره قصصه يعم كثيراً بوصف تفاصيل الحدث وملامح الشخصية والمكان . إلى الحد الذي يحس فيه أحياناً أن الكاتب يشبه - في عتائه بكثير من الخريجات - فلان « الأربلسك » . ومن أمثلة ذلك هذا الجزء من قصة « ابن أخته » . التي يتراوح فيها التسجيل مع التصوير

« رام هارون - وتركة لوبه الحق الأورى - بسطت لوني ركبته - والتفت في صبي مكبوت إلى صاحب الصبحة . التي قطعت حاجته الطبيعية - كان الشيخ هندأوى واقفاً - عند زكي الحداد - بجلبابه الواسع - وعنته الضخمة - وهو يلوح بخصاه - فبدأ هارون وظله الباهت على ثواب الأرض - في خدمة القروب - كما لو كان واقفاً سمجاً - في زفة »<sup>(٦)</sup>

## ب - العناية بالتقرير وذكر معلومات زائدة عن الحاجة :

أفدت عتابة الكاتب بتسجيل بعض أحداث لها شبة حقيقة إلى أن يذكر - أحياناً - بعض المعلومات الزائدة عن الحاجة في أثناء تصويره للحدث أو الشخصية . فلي قصة « مصرع حلال » - على سبيل المثال - يصف الكاتب بتفصيل ثل دروب قرية المسحورة في ذاكرته . كان يقول « أهبط من مبرة الأجرة العتيقة - نللم نقطة البوليس - - القائمة بمحاربا للبيضاء - على السكة الزراعية - وأتخلف في ذلك المنحى الضيق - بين بيت العزيز أفندي - وبيت عبد الرحمن أفندي - وأتر بعد قليل يصفه الليوت المتواضعة التي تكثر الناحية الشرقية »<sup>(٧)</sup> . فهذا الوصف لترتيب التسجيل للمكان يرهق القصة . خصوصاً إذا كانت قصيرة





١١٣ - ضربة باسطرة العمدة

١١٤ - انت المجتنت يا ابن زنوبة

١١٥ - هو اللي جنى .. هو المستول باسطرة العمدة .. حاجن ابي عبد الودود وجنى

معاه باسطرة العمدة

١١٦ - اعزس .. ١١٧

على هذا النحو تتناول الشخصيات كلها بهذا المعنى العامي من اللغة ، كما نجد الشخصيات في بعض النواحي تردد بعض الألفاظ الشعبية ذات الصياغة العامة

أهل من السبوتات كسيرة بلفوت

والسيرة كسيرة وفوت وصوتو يسمي (١١٨)

وهذه الألفاظ - التي تبدو من صياغة المؤلف نفسه - فصيحة للمعنى على الرغم من عاميتها

ونتهى من كل هذا إلى أن لغة سعد مكاوي القصصية في السرد والحوار موطنة بشكل في جيد ومعبرة عن الموقف والشخصيات ، وكل ما يجعل بمصالح العالم القصصية عنده . ولذلك يمكن الاستغناء التي لغة فترا من سلامة الوعي بما يعقله النوع الأدبي من سمات فنية ومصالح أدبية

### كلمة أخيرة :

نعم قد وضع من خلال الدراسة السابقة مدى ما تتميز به المجموعة ، ولله المكر ، من وراء كل ، إن هذه المجموعة بعد (حلقه) مهمة في تطور القصة القصيرة الواقعية في مصر ، وهي توضح أن سعد مكاوي هو الخطوة التي سبقتها لبروفيسور إندريس وغيره . إن عالم القصة عند سعد مكاوي يتميز بنوعيات الفنية فلهذا الكاتب ، الذي يتكلم عن رؤية والمهمة وأهمية قصص الصراع الاجتماعي في الحريف . وهذا الوعي الفكري كان يرايه وهي في أصيل المطالبات فن القصة القصيرة ، كما

يؤكد أن الوعي بالواقع وبالفن فنية واحدة ، ووجهان لعملة واحدة . وسعد مكاوي يرسم شخصيات عالة بكل التعاطف والحب ، وبكل الوعي والالتزام ، وبكل حساسية الكاتب ورحمة الفنان . ومن هنا نسم القصة القصيرة عنده بقدر كبير من الطاعنة لكل هذا سببه في تقديرى أن الكاتب يصور عالمًا بآلهة وبعبه ويتأصرو .

١١٨ - هوامش

(١) سيد السج دليل القصة القصيرة القصيرة ضج هذه الكتاب القاهرة - ١٩٧٢ - ص ٦٥

(٢) التواريخ الفنية هنا هي تواريخ نشر كل مجموعة في الطبعة الأولى وقد سمعنا بالمؤلف نفسه والمصدر السابق ذكره

(٣) ولله المكر - ص ١١٢

(٤) سيد السج التجمات القصة القصيرة ط دار المعارف القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٢٥٨

(٥) ولله المكر قصة سبع الليل ص ١٠٩

(٦) المصدر السابق ص ٩١

(٧) ولله المكر - قصة ابن أبيه ، ص ٢٩

(٨) ولله المكر - قصة مصرع حمار ، ص ٩١

(٩) المصدر السابق ص ١١٢

(١٠) المصدر السابق ص ١٨٣

(١١) ولله المكر ص ٤٥

(١٢) ولله المكر ص ١٨٩

(١٣) ولله المكر - قصة في دور العساة ، ص ١٢٦

(١٤) ولله المكر - قصة حل غير شوي ، ص ١٦٣



# عالم

## محمد البساطي

محمد البساطي من القصاصين المصريين الذين بدأوا الكتابة - والنشر - منذ أوائل الستينات (أول قصة منشورة له عام ١٩٦٥) . مستطعين كما كان قد خلق - وقتذاك - للقصة القصيرة العربية - من الأسطرار كشكل فني قائم بذاته ، وما لأصل - كما من إنجازات فنية - بدأ لخلقها منذ طاهر لاثنين (في أوائل العشرينات) مروراً ببعض حل - وانتهاء بأعمال يوسف إدريس الأولى

أصدر البساطي ثلاث مجموعات قصصية : أولاً «الكبار والصغار» عام ١٩٦٧ . وآخرها «أسلام رجال فصل الصيف» عام ١٩٧٥ . وبينهما مجموعته الثانية «حدثت من الطابق الثالث» عام ١٩٧٩ . كما أصدر ثلاث روايات لم تنشر عندنا في هذه الفترة التي تقصر على القصة القصيرة

وتطوى مجموعات البساطي القصصية على هام خاص . يتميز بوحدة الأسس التي تجعل غير مجموعاته الثلاث . قد تنوع عناصر هذا العالم . أو تنابر . وقد لهدف تفصيل أو تؤكد أخرى ولكن تظل الوحدات الأساسية - في هذا العالم - ثابتة دالة .

ومن الممكن اكتشاف هذه الوحدات الأساسية بأكثر من تناول أشهرها - بالطبع - القراءة الألفية التي تبيع هذه الوحدات . غير العائق الزمني للمجموعات القصصية



- ١ -

ورغم أن قصص المجموعة - بهذا التصنيف الأخرى - تبيع تركيزها الأغلب لعالم «الصغار» - إلا أن هناك إشارات دالة إلى عالم كبير غامض ، يبدو علاقته متشابكة مبهمة . وبصراحة أشخاصه حركة تأتي على المفهم . وأشخاص عالم «الصغار» يهتمون ببعض علاقات العالم الكبير في حدود ما يرتبط . من هذه العلاقات . هياتهم ارتباطاً واضحاً - وماجس حبانهم - من هذه العلاقات . مساً مباشراً

وتبدو المراتب الاجتماعية - في عالم هذه المجموعة - محددة بصرامة . ومحسوبة بدقة . بصحرة الجميع - صغاراً وكباراً - وهم يتفكرون إزاء حدود . غير مولية . تحدد مراتبهم الاجتماعية . يكرتون هذه الحدود ويخطون بتفها في ولية واحد في «الصغار» . فاعمل هذه الحدود . يمارسون تفصيلهم اليومية . وتفرح - هذه التفصيل - في حالة صدام حل مع تفصيل الحياة المرسومة في النهاية لعنة . والتي تعلق عليهم من أنوار العالم الكبير

الحياة . في العالم الصغير . يبدو هادئة ساكنة . إلى أن يقتحمها شخص ما . من العالم الكبير غالباً . يترك الأحداث في عالم الصغار . ثم يهاجمهم ليعودون إلى هدوءهم وسكونهم . هذا المقصم الكبير - المجهول غالباً - يلوح كالبحر الذي يلقى على سطح النور الساكن : الصوت للمحامي .. فالسوالق تخرج وتقع . ثم السكون مرة أخرى .

يتوزع الإطار الأول لعالم مجموعة البساطي (الكبار والصغار) بين ثلاثة دوائر صغيرة : الريف . وادينية . وساحل البحر

دائرة الريف تستخرج من قصص هذه المجموعة - أربع عشرة قصة - على خمس قصص . وتستخرج دائرة المدينة على ست قصص . ودائرة الساحل على قصص

ولكن أغلب القصص - التي تسجل عابها من الريف - لا تقصر على علاقات الريف الخالص . إذ يتناول معظمها «أفندية» ومدوسين يعيشون في القرى والمحافظة نفسها بعدها . معكوسة . في قصص المدينة . حيث تطلق بلاميد ويلعبون يلعبون في المدينة . ومالق حريات «كثرو» تصعد علاقهم بالمدينة من خلال تقنيهم - بمراتبهم - بين شوارعها

وتتركز قصص هذه المجموعة - كما كانت دائرة عابها - على أشخاص يتمتعون إلى لطاعات اجتماعية بسيطة : موظفين صغار ومدوسين وصيادين و «حريجة» وصعاليك يتفكرون ما تلمعه «المالدة» و «الناسبات» من طعام مجاف . فبا عاب قصة واحدة تتناول - خمس من تناول - شخصين يتمتعان لشرعة اجتماعية أكبر موظف يتاجر - بجانب وظيفته - في «المزادات» . ومقاول بين المهارات ويملكها

في قصة «نزوة» - مثلاً - «شخصية عامة» تزور البلدة، فتعبر كل من فيها - وعاليتها - استعداداً للزيارة، يقيم السرايق الكبير، وتجهز مئة الحطاب. ويخرج التلاميذ في طابرين يشنون الأناشيد، ويذبح العجل السمين. ثم يجتمع الهدوء عندما يركب هذا الضيف - الذي لا تذكر لنا القصة شيئاً عنه - سيارته السوداء ويظهر البلدة إلى العالم «الطامس» الكبير الذي أتى منه. نفس الإطعام، تقريباً. في قصة «طريق الخطأ» - إذ تسعد مدرسة القرية لزيارة «الفتتين» فتصلي صورة لخرطة أفريقيا بجانب السجرة، ويبدو كل من في المدرسة شيئاً غريباً، ويفكر المدرس «حامد أفندي» : (لا أهدى ما هي الحكمة في هذين الفتتين ما في يمكن للفتن أن يعمل سوى أن يخط شعبه ويرز رأسه ولا يهدى سوى الله ما يهدى في رأسه...)

في عالم «الصغار» هذا، الذي يأخذ طابعاً بسيطاً وقاسياً في آن، نجد الأطفال يعملون تجارب أكبر من أعمارهم. يتحركون ببطء كامل في كل الاتجاهات، يفتشون و«يصفرون» بأفواههم، يطلون بموسم الفرح، يتحمسون عالم الشباب والكهول والشيوخ بلا أدنى إحساس بالعبث، يتألمون - ضرورة أو لأخرى - ردقهم بأنفسهم. هم - بالتصغير - أطفال تنحصر طورتهم على أعمارهم الصغيرة.

«الوش» - في قصة «الزفة» - يجهز قطع الخبز في جيوبه ويقتطع من مكان إلى مكان. يرذ على من يطلب منه «الفراس» نصف رغيف : «خلاص». شعباً! ... خلاص... قلنا شعباً! - ومثل «الوش» نجد أطفالاً آخرين. أحدهم يذهب كل ما في «حذاء» الطعام ويهرب خارج البيت [قصة «كوكو»]. والثاني يجتال على بين المقاول وبنية تاجر الخرافات... يبيع لها قرأً أبيس على أنه أرب. ثم يسلبه «لحمته» ويسلبها سلطانها الذهبية [قصة «الكبر والصغار»]. والثالث يأخذ - كرشوة - قطع «شيكولاته» من الجود الإيجلر ويغيبها بين الأشجار ثم يظفروهم بالمجولة [قصة «البحث عن «صالح»»].

أطفال هذا العالم - وحدهم - لا يفرزون على تحويل الضغط الخارجي كواقع عيهم إلى «سلوك» معاكس. بعض النظر عن مدى أصالة هذا السلوك. أنا أبوه وأمهاتهم - إن وجدوا وإن وجدت - فيكونون بالمقاومة وتحمل الضغط بأقصى قدر ممكن.

وبعض أشخاص عالم الصغار يلاحظهم الإحساس بالقهر، يجربون على الدخول في تجارب غامضة، تشكلها علاقات عليا لا يفهمونها ولا يستطيعون أن يفهموها. تفاجئهم هذه التجارب المبهمة أبها كانوا. فيسألون ويصرخون بلا مبرر واضح فهم يتساءلون «السلامون»، عندما يقطع عليه الطريق الزراعي شخصان قربان غامضان.

[ «أروح ليه؟ أنا موش فاهم! إنت؟ إنت؟! «عازين إيه؟»... ] قصة «مشوار قصير»

القهر - من ناحية - مفاجئ غامض. ليس لمة توقع يمكن أن ينفذ فجائته. وليس لمة إجابات تريح عنه همومه. والقهر - من ناحية ثانية - يأتي بلا أسباب. فيحتج «الرجلي» - في المدينة - بجانب أحد الأنفاق - احتجاجات بالسة ( «تصبري ليه؟ إنت بتصبري ليه؟ أنا عملت لك إيه؟ » - [قصة «الرجل والحمار»] )

على مستوى انصباع أشخاص عالم «الصغار» القهر وعلى مستوى عردهم عليه، نجد بعض هؤلاء الأشخاص يعملون - سلفاً - قدر مقاومة ويتركون حجم القهر وقرته. يخوضون «التجربة» وهم موقوفون بحسارهم القليلة. يناصرون انه عاكلاً ويواجهون مصيراً مؤلماً «السلامون» يقاد إلى مكان معروف حيث لا يجدونه الاستجداد - و«الرجلي» يندفع - أو يندفع - بحرية إلى أعماق الحق المظلم.

ومن هؤلاء «الصغار» من يجد «الخلاص» في الهروب من مواجهة علاقات «المقام المروض» فيرك «الشراوى» القرية [في قصة «الولود والبعجة»].

حيث سقوطه لصوص «البحول» وحيث يُعامل كغريب ضعيف، يرسل إلى جزيرة معزولة. ولكن - بهذا الفعل الاختياري - يصبح إزاء ما عليه أن يقطع طريق عبدة التاريخ الإنسان من جديد : أن يكون - هو وامرأته - شبيهين بأدم وحواء، ليكون الطبيب والمدرس والزارع والصانع. الخ. وتتش أول محاولة له أن يؤثد لمرقه. إذ يموت الوليد. ليندفع أول غن لاختباره.

وهناك من يتجاوز مستوى «الانصباع» ومستوى «الهروب» إلى مستوى «التقود». إن «داهر» - في قصة «دكان الحليقة» - يتمرّد على القهر الأبرى - الذي يبدو - في القصة - غير معزول - يرسل عن المنزل. لكنه يعود بما اكتسب من خبرات. عندما يعلم باحتضار أبيه لتسلم مسؤوليات البيت.

الانصباع أو الهروب أو التقود رهود أفعال تالية للحظات الإحساس بالقهر. أما ما قبل هذه اللحظات - فلاشيء سوى الاطعنان الداخلي والأميات البسيطة (الحكاية نفس جورة وسندوتش طول) [قصة «ثلاث درجات»] و (نفسى آكل مرة لطيفة ما بطى لوجسى) [قصة «الزفة»].

ولما كانت مصادر البساطة في هذا العالم. فإن أشخاصه يجارونها بتفافية وعظمية. إذ إسم لا يرون. من العالم القسح، إلا حدوداً قريبة يجارسون حياتهم براءة «طفلية» كاملة. وكلياً ما يجد هؤلاء الأشخاص يتخطون اللحظات - القادرة - لمقاومة التعبير عما بداخلهم من براءة.

والبناء القصصى لهذا العالم رذ فعل بسيط ومباشر لعلاقاته القصة يبدأ. غالباً. عندما يتعرفه صليح الحياة الساكن بفعل مؤثر خارجي. يأتي. غالباً. من خارج العالم البسيط وسرعان ما يحس فيسحب السكون - الظاهري - مرة أخرى.

وكل ما في عالم السكون الظاهري يبدو عندنا في عجبته واحدة عناصرها صغار البشر. والحيوان. والأشياء. وكأنه الحنين القديم لوحدة الكائنات.

ولا يغفل عن هذا العالم من المفارقة والسخرية. وتبدو المفارقة نوعاً من تأكيد ما في العالم من تضاد (الملاحظة التي يتأس فيها «حامد أفندي» من انظار الفتش. ويشرع في النوم على كرسيه داخل الفصل الدراسي. هي نفسها التي يدخل فيها الفتش للفصل - [قصة «طريق الخطأ»] وتقوم السخرية في كثير من المواقف. بدور مثالي. فتكرس التضاد القائم في هذا العالم عبر الأشخاص والأحجام والأشكال والمظاهر.. بين «كبيرو» «صغير» بين عجوز وطفل. بين «أفندي» وغير أفندي :

- (إنت يا أفندي.. إعملت إيه؟

- السلامون

- شغلتك إيه؟

- مدرسي

- أفندي؟

- مدرسي

- صالح القصير في غيب

- أفندي؟

- أيوه - أفندي

- (السلامون أفندي؟) - [قصة «مشوار قصير»]

ولكن السخرية - في مواضع أخرى - بتتصر دورها على وظيفة «إنعاشية» - إن صح التعبير - فتبدو كما لو كانت إمكانية تجعل الحياة القاسية أمراً يمكن. يمكن - فيه - اكتشاف ما يضيحت. وعندما يفتح الحمار ليه - وقد سقط على الإمقلت ووضع صاحبه العرجي في عازق ذي شقين - السقوط - وتعطيل الموز - يقول أحد «المخرجين» - ( «هه كاد بيتأرب» ) [قصة «الرجل والحمار»]

وتبدو أبعاد هذا العالم امتداداً لأبعاد قديمة. تضرب جذورها في أعماق الماضي. وفي هذه المجموعة - أريج عشرة قصة - نجد الحملة الأولى في ثلاث

عشرة قصة منها قد انتهت فعلا ماضيا - إن لم تبدأ به

إن معظم هذه القصص تبدأ بلحظة ماضية بعيدة - تتحرك وتتم في اتجاه الحاضر ، ثم تتوقف - فجأة وبشكل صارم - قبل أن تبلغ هذا الحاضر ثمة عنصر دائم في هذا العالم - من الزمن القائم - وجمعة إشارات دائمة لشيء ما في زمن موغل في الماضي - كان وانقطع في بعض الأحيان ، أو كان ولا يزال في أغلبي

كثيرا ما تلج علينا الفولكلور القديمة - تطل لحظة في شيء ما .. حيرت لم يكتمل بناؤها - أبهى أصعبا - ذات وقت - في تضييقها - ونسب أو لآخر كفرا عن إكمالها - أسماء محذورة على جنوح أشجار شائعة - قنوت كان البعض - في طفولة قديمة منسية - يصادون بها السمك .. الخ

للماضي سطوة واضحة على هذا العالم - بطور صوته بحيث يكاد يجل ما هو كائن وما سوف يكون - الماضي - وهم مروه المثل - مازالت أصداؤه تردود - وما زال كائنات متوهجا داخل أشخاص كثيرين - وثبت هؤلاء الأشخاص به بلوح محاولة واضحة لرؤس حاضرم ولم

نلتقي - هنا - بالأم التي لرؤس التسليم بموت لها - التي مات بالفعل - [ قصة « حجرة المحرم » ] - ونلتقي بالمثل صغير الشأن الذي يهرب - بالخمر - من ( منه الحاضر - يمتد غالبا - آخر الليل - في الفراغ بين السرير والحائط [ قصة « المثل » ]

رصد هذا العالم - البسيط - المروغل في الماضي - يستعير من الحكايات الشعبية أزسما الغائبة - ويهل من « الاعتبار » لأطر خارجية بسيطة بعض ما فيها إيقاع ومادج - ويتكئ - في بعض الأحيان - على إرث قديم - فنجد « إني » في القصة القصيرة العالمية منذ « تشيكوف » ، وفي القصة القصيرة العربية منذ « طاهر لاثير » .

من الإرث العالمي لنسج - على سبيل المثال - ولما بالقصص كالبخيل لتفاصيل خارجية لم تحدث بعد - بل ربما لن تحدث أبدا - لبعض الأشخاص الذين يكونون إلى قداصة الماضي يحاولون أن يرسموا الجاهل ذاتها وحيدا لا مبال - يتخلون ما سيحدث وكأنهم عاشوه أو يعيشونه في الزمن القائم - بما فيه من إشارات وأحداث وأسئلة وودود - هو نوع من إضفاء الماضي على المستقبل - وهنا يشاهد « حامد أفندي » [ في قصة « طريق الحطة » ] مع « موظف » تشيكوف ومع « حوزيه » على السواء ( يحاول « حامد أفندي » اللعاق بالفتش بعدما سمع إليه - وبطل - طول الطريق - يرسم ماضيته للفتش من اعتذرات .. وما سيقوم به للفتش من اعتراضات وأسئلة .. وما سيقوم به هو من وودود - الخ )

ومن الإرث القوي العربي نجد - من ناحية - استعادة كلمة لما كان قد خيم - في الخمسينيات - من اجابات - حول اختيار القادح الذهبية - حول فكرة « البطل الإيجابي » - فأنشأنا العام القوي - هنا - أشخاص بسطاء عاديين كما نجد - من ناحية أخرى - اعتادا على مألوف - في نهاية الخمسينيات - من نتائج متفجرة استخدام العاصبة كلفة للحوار - كمثل - كما كمثل القصص - كل الإمكانات اللازمة لكي تصبح لغة فنية

٢ -

لشمل المجموعة الثانية محمد البساطي - ( حديث من الطابق الثالث ) - ثلاث عشرة قصة - تتوزع دولر مع قصصها بين الريف والمدينة ولداخل علاقتهما في مكان واحد - أما القصص الست الأخرى فلها منى مختلف - إذ تنسج هذه القصص « مركب الخرد » - و « قصة رجل ميت » - و « مغامرات حمزة » - و « حكايات لرجل فوق السطح » - و « الحنارة » - و « فرقة الركائب غير الممتعة » - إلى عوالم مختلفة - يصعب تحديدها - ويصعب - من ثم - إدراجها - بشكل نعتي وبالي - في إطار خلرجي معين

في هذه القصص الست نجد رصداً داخليا لمسك قديم - أو حارة غامضة بها بركة يستحم فيها الأطفال - أو مكاتب موظفين غريبة المعالم ( محظور كالكوازي - إن صح التعبير ) - أو غفلاً معرولاً - أو يكاد يكون - من العالم الخارجي - ويتوزع القصص - في هذه القصص - جزءا عما كان ينبغي به اختيار العوالم الخارجية النسبة من تفاصيل متنوعة - ويرتد إلى ما يدور في عالمه من مشاعر وسأولات داخلية .

ونرى القصص على نصيبه القديم للعالم « كبار » و « صغار » - ولكن مختلف صيغة التناول - هنا - عبا في التناول القديم - إذ لم يعد « الكبار » أشخاصا عهودا يتحركون تحركا متشوبا بالدموع - وإنما يقترب القصص - بدرجته - من عالمهم - ليروا عيهم - إلى حيز - ما لأزهم من إجماع في عالم المجموعة الأولى وفي إطار التناول الجديد نلاحظ أن الراوي في القصة الأولى من هذه المجموعة [ قصة « عذبة » ] هو مالك قطعة من الأرض - بها « الآخر » المصن هو « الصخرة » الذي يبي « عذبة » على هذه الأرض أثناء غياب المالك

ورغم ما في هذا التناول من طرح مختلف نوعا ما - فدارت الحدود قائمة - بين « الصغار » و « الكبار » - بين « الأفندي » وغير « الأفندي » - بين الأطفال وسواهم - الخ - في قصة « الحنارة » نجد من ينسج إلى أفنح صغير من بسطة ما - يحمل مع من يقومون بتجهيز مراسم الاحتفالات لاستقبال الزايرين الكبار عندما يأتون لزيارة البلدة - وهو - إذ يموت - يرصد لمجرة مؤبده - ويرصد - ث الوقت نفسه - بقاء « الكبار » تملأ في وعوز كبيرة ( متوازنة في تناقض غريب )

وفي عالم هذه المجموعة نجد امتدادا شبة حرق - للطفولة التي تلف خارج دائرة « الانصباغ » - فأخذ الأطفال - على سبيل المثال - يحاول - دون جدوى - أن يكون مؤقبا في حضرة عنه : ( لا أعرف لماذا يصر هو وغيره من الناس على أن أتلقي بطير منذ وفاة أبي - وأما ترداد شراسة وحدة ) [ قصة « ألهم وأنا » ]

جانب هذا الامتداد لرد الطفولة - إلى حد الشراسة هنا - نعتز على راويه أخرى للطفولة - أو شكلا آخر من أشكالها - إنها طفولة « المعجزة » - إن صح التعبير

صاحب السطر المعجور يصعد المحطات لينظر متلصعا مبهورا - للقصص الأطفال وانهارهم - من خلال لترات مفتوحة في الفش سرادق الأعراس - وهو ( كلما مر بقناة اندفع نحوها وضرب مياهاها بقدمه - ثم يقف ليرقب الوداد المنطير صاحبكا ) [ قصة « المهرج » ]

ثمة أشخاص يكبرون - هنا - على المستوى الزمني - ولكن ليل الطفولة القائمة في داخلهم ثابتة عند نقطة زمنية لا تتجاوزها - مسترة أو مغلقة - فإذا كان المعجور صاحب السطر يمثل وجد الطفولة المستتر - فإن « يسوي » - الذي ينمو جسديا ويبن داخليا متبعا إلى الطفولة - يمثل وجهها العلني - فيبدو له حياة الآخرين - بكل الترانما وحباتها - لعبة مبلبة - يدخلها رغبة منه في كسر القيود ومحاولة خاضعة للاستمتاع بهذا الكسر - يدير غيط الآخرين فيطارودوه - عذبة بالغ - عبر الترع والمصارف والمخدرات - فيما يستمتع - هو - وحسب بهذه المطاردة [ قصة « لمد المطاردة » ]

الطفولة - هنا - نوع من التثيت بأخلاقيات منسية ظاهريا ولكن ككامة متوهجة بالداخل - وهي - إذ توهج - تقابل مع نفسها - وبذلك يلقى كثيرا بإشارات للمرة الولادة والموت - فتقابل - في عالم المجموعة - حركة الأطفال القادمين للحياة مع أولئك الذين يهاضرونها - أطفال عديمون - هنا - يتحركون ويبتعدون فجأة .. وعادة بلا سبب - وبالمقابل عتصر المعجور التي كانت ( تمنوع عليهم - تستقبلهم في مدخل البيت - وتريل العين اللاصق باجاده القارية ) - وكأنا كانت ياركهم بطريقها الخاصة ( قصة « حكايات رجل فوق السطح » )

ربما تكون الطقوس في هذا العالم - نشأتنا للبراعة - وربما تكون مواجهة سطوة المواصفات الطروقة سلفاً - ولكنها - على أية حال - وفي جانب من جوانبها - تمثل رهناءً - معاً أو مستراً - تظهر معن أو مستر

يتخلل القهر - في عالم هذه المجموعة - عن صيته القينة الواضحة في عالم المجموعة الأولى - إذ يساق بإشارات خاطئة - دون توقف لرصد أيماده - والثالث - (الانصباع - للقهر - وهروب عنه - والفرود عليه) - الواضح في العالم القديم نُبّهت فيه هنا علاقات - الانصباع - و - الفرود - لتبرز علاقات - الهروب - برورا لاياً

الهروب - هنا - هروب داخل - يمثل - أغلب الأحيان - في استسلام الأشخاص لفكرة زمنية ما - إهم يطعنون إلى خلاص - يرتبط بوجود مختص أو قديم ما - هذا المختص أو القديس لا يستمد لادته من مصادر خارجية بقدر ما يستمدّها من حلم الأشخاص الداخلي - ولكن سرعان ما تلتطمح الحقيقة الداخلية والخارجية - فتنتق عن القديس صفة القداسة - ويصبح الاكتشاف نقباً للحلم وللاطمئنان - وحريةً للفرجة الداخلية الباردة - [قصة - حكايات لرجل فوق السطح -]

ولربط - الفرجة - على العالم الخارجي - لأول مرة تجربة الباطن - بشكل من أشكال - الاضطراب - في قصة - اجساماً المنيعة الرمادية - يمتد الزاوي بلا حواس - عاجزاً عن إكمال شيء - وعاجزاً عن التواصل مع أحد - يجمع الخطابات الغريبة التي لرسنها له جزوه القديسة الصغيرة - ويرى - شيئاً يسوقه زركها الأروى وعطشها الدقيق - في أحد الأفراج - يستجيب في شوارع المدينة (الرمادية) - يفتد اهتمامه بمشاهدته فلم ما عند متصّله - ويظل مجسده في حوض إحدى المرمسات - برصد أحسنه - أو عدم إحسنه - يفتشها الزجج بين يدي في الوطن والزعماء والبيكروفرات على الشرفات والطوايز - للدراسة والمخاطبات والفتش - الذي يراه - بجلاً الأفرار -

إن الفرجة الداخلية اللامبالية ودفعها لانكسار خارجي ما - شيء ما قد تعظم - كان مرلفاً - أو يمتد - فهو - وكان ميسكا فانهل فرطاً [في قصة - موكب اخرون] - يهاوى بعد أن كان - في الزمن القديم - كاسيل - بصمت بعد أن كانت صمكته كطرفة المدح

ويبقى الانكسار - الداخل الخارجي معاً - إلى موت طاسج - هذا الموت برصد - بدور - رصداً حياً - فيقول أحد الأشخاص عن تجربة موكب الخارجين (صوت ما أيقظني من النوم كان هناك رجل يقف باب الخيرة قال بصوت خافت (الخاترة سبلاً) - [قصة - الخاترة -])

قد تبدأ - بعد الموت الداخل الخارج - وبعد رصده حياً من خارجه - دورة الأسئلة - في محاولة حامية النفس أو استجواب الآخرين - وفي محاولة فهم ما حدث وكيف ولماذا ؟ ولكنها أسئلة تظل - في عالم المجموعة - مغلقة في الفراغ بلا إجابة - لذلك يتكرر تأكيد جديد على - صوس - قديم - كان - عند عالم المجموعة الأولى - يطر لها كل التي تبدو متصبة قوية - فتجد الإشارات - نفسها - تقريباً - إلى الشقاق القائم بين الرومي المعاش والداخل المغلوق في الخلق العظيم (دلالة المظهر والمصير اليهم في عالم الباطن) تواجهها جنة تليث للخطاة بأوراق الصحف - وتواجهها - في الوقت نفسه - الصورة القوية المعلقة لطفل جميل يتسم البساطة قاته في كل الاتجاهات - [قصة - قصة رجل ميت -]

وتتغير - إلى حيث - صفة الزمن المستحقة لرصد هذا العالم حياً في العالم القديم - وفي قصص هذه المجموعة (ثلاث عشرة قصة) يجد قصة واحدة تتحد على الحكى للمضارع (المهم وأنا) - وتعتبر يسيطر عليها الوصف الماهر مبررة شبه كاملة - (المهرج - - وقصة رجل ميت) - أما القصص الخمس الأخرى فتسمى - كما كان الأمر في قصص المجموعة الأولى - إلى الماضي الخالص

وإذا كانت قصص المجموعة السابقة تبدأ بالماضي الذي يتعرج - أياً - في اتجاه لحظة حاضرة - فإن قصص هذه المجموعة تبدأ بالماضي الذي يحس ويخيب في ماض آخر أكثر غيابة - ونلاحظ - في قصص هذه المجموعة - كثرة استخدام التقنية القائمة على - المسرح الزم - - ولكنها ترتبط - في هذه المجموعة - بمحاولة استكشاف الإحساس القائم بالزمن الأني القائم -

وإذا كان لشخص عالم المجموعة الأولى يشعرون بالزمن القائم بوصفه وطأة تظن بشكل من أشكال - المحمود والبات - فإن أشخاص هذه المجموعة يشعرون طراً على الزمن القائم من - حرائك وتغير -

ولا يكف أشخاص هذا العالم عن - الترحم - على زمن قديم مسمى - أو عن مضاعفاته زمن حاضر - لقد انقطع ما يربط الزمن واحد ما كان يطمس الزمن القديم من حركة - كما أن (الشيء لم يجد كما كان - أصبح لا يأتي بالزمن والأحاسيس) [قصة - حكايات لرجل فوق السطح -]

إن هذا العالم يرتبط بشكل من أشكال - العجود - من ناحية - ويتنمج عضواً بعلاقات لغوية مبرقة - من ناحية أخرى - في أغلب قصص المجموعة يجد الأشخاص متراحين - معظمهم بلا - أسماء - أو ملامح فردية خاصة - يقتصر تقديمهم على مجرد صفات : (السائق - الحاجّة - الرجل - المهرج - العجود - العم - الشاويش - السائق - الطفل - الطويل - الضابط - الخ) -

وفي أغلب القصص نرى اللغة جزءاً أساسياً من العالم - علاقتها بجسد ما بحرية من حركة والاضراب ورمادية وسؤال - وتبعد علاقات اللغة عن الأسطرار وكثيراً ما تلاحق - في الحوار الداخلي بوجه خاص - الانطلاقات بين الأرملة المخطفة - وتقاطع الصبح الخيرة والاستهامة والضيال والصفات - ليجسد الجسد شيئاً بدوياً - غير مكتمل - مخططة : (كان والمخالي شموخ - ونراعه لمدة والأهواء شاحبة - والمسورة - ماذا يمكن أن يكون ؟ .. ألب هناك - أجب .. من يستطيع ؟) [قصة - اجساماً المنيعة الرمادية -]

في هذا النص - الفصل - يتصادم (الشموخ) و (استداد المذراع) مع (الأهواء الشاحبة) - وتتخلص الكائنات المرئية القابلة الخالدة المنقوشة على الرخام مع تلك الخاتمة المرسومة على سيرة ظفر من الذاكرة القديمة - كما تتابع الأزمنة التي يلقى بعضها بعضاً - إلى هذا التزيق المتعدد لأوصال اللغة - وهذا الطرح المتلاحق لأسئلة لا تنتظر - بل لا تتوقع - إجابات لها - ليس إلا محاولة - بمنطق اللغة الخيرة رتياً - لاعتزال عالم مخزق - داخلي وخارجي معاً -

- ٣ -

المجموعة الأخيرة للبسط - أحلام رجال قصار العمر - أقل مجموعاته من حيث عدد القصص (سبع قصص) - تشترك في الرها - من حيث الإطار العام - مع المجموعة السابقة في التفرع بين الريف والمدينة والساحل

ويظهر العالم المطلق الذي بنا من خلال المجموعة السابقة - ومعد - بوضوح - خلال هذه المجموعة - فتتلق محاصرين داخل حجرة مغلقة في بيت معروف [قصة - بيت إيت] - أو في غرفة تحيط بمبة العالم [قصة - الوشم] - أو في زنزلة بسجن ما [قصة - المخرج] - ويظل علينا العالم الخارجي المفتح - أو لظل عليه - من خلال إشارات خاطئة له - أو استرجاع صريح لبعض ملامحه

والاهتمام القديم برصد الحدود الاجتماعية - وبالوقوف عند وطأة القفر - بدراجتها المتفاوتة - على أشخاص عالم الصغار - ذلك الاهتمام الذي تقتص - شيئاً ما - في المجموعة الثانية - يبدأ في التقلص بقدر أكبر في هذه المجموعة - مضيقاً الحال لثلاثين جديدين من أبعاد الرطاة - فينزل عالم هذه المجموعة برطاة الأثر العالي - ووطأة التقاليد للزود التي تتم المحافظة عليها بدقة وصرامة بالفتش -

لما يختص بالزند الأول - يصاغ العالم صيغة جديدة - نرى من خلالها أن



«المعجز» كان (من عائلة مهمل لا يتبه إليها أحد في البلدة) قصة «على جانب الطريق» [ولها مختصر بالعدد الثاني نجد اهتماماً بمسألة «التأخر» التي تستمد جذورها من سطوة سلفية، فتتلى بمن يترب مصرعاً ملجأً - ونحن نشعر بالقيام به - طوال عشرين عاماً (قصة «ابن الموت»)]. أما وظائف المفرد، فتتلقى بنا عندنا مع أشكال أخرى من الوظيفة، في قصة واحدة تقريباً هي قصة «أحلام رجال قضاة مصر».

ومع ذلك، نرى الصيغة القديمة الخاصة بتقسيم البساطي العالم - «كبار» و«صغار» - ويبدأ تناول الذي يتم فيه التركيز على علاقات عالم «المصغر» - ويؤخذ فيه عالم «الكبار» كعالم غامض مبهم (بشكل حاد في المجموعة الأولى - وبشكل أقل حدة في المجموعة الثانية) - إذ يظل - هنا - قدر من الغموض يحيط بعالم الكبار. (كنت أصغر في تفتيشي بملئكم رجل لم أراه في حياتي وكان تاجر دراهمه يملك في ظل شجرة الجوز يتحدث إلى الخولي. لا أذكر أنه التزم منا مرة كانت المسافة التي تفصلنا عادة لا تسمح لنا برؤية وجهه) [قصة «أحلام رجال قضاة مصر»].

كما نلاحظ للفهر إشارات في هذا العالم - ولكننا لا نلاحظ بغير مباشر. في هذه المجموعة، بل يرى آثاراً أخيرة له بعد أن يكون «مفرد» القهر قد تم هاتياً هذه الإشارات غير مباشرة متباعدة - مما يسرى بسط حيث (لا أحد يأخذ شيئاً من المسافر وليسوا ما يريدون من الشاي - ويرحلوا في سلام). [قصة «على جانب الطريق»]. ومما يسرى أقل بساطة - حيث تلاحظنا - تقريباً على الأقل - صورة جرح على الأجساد البشرية وآثار حروق يعلل مبالغ محبة (الترتبط غالباً) جنباً شبيه بالخراب. [قصة «الوشم» - وقصة «الخروج»]. كما نجد - في عالم هذه المجموعة - امتداداً لنفس الانصباع القديم تحت وظائف تجارب غامضة - لمحدثنا «جواب البلدان» الذي لا يكتمل من السور على جانبي لدمية منذ سنوات بعيدة - أنه يعلل ذلك عملاً بتصالح كليب كليب - أو - بالأحرى - تظلماً لأوامره التي (قالها في صراحة - لذلك لم نألفه) [قصة «حكاية الرجل الذي يسر على جانبي لدمية»].

كما يظل امتداد الطفولة ماثلاً في عالم هذه المجموعة - فظهر - ثانية - التو الجسدي المثل الذي يقابل طفولة داخلية واقعة عند نقطة ثابتة لا تتحرك. لكن الطفولة الداخلية - هنا - لا ترتبط بالسر ولا التأن - كما أنها لا تتعامل مع العالم الخارجي - بعلاقات الجادة - ككعبة سلبية - إنها صيغة أخرى للطفولة - لا تصل إلى مستوى الإفران ولا تتحد مع البلاغة - إنها طفولة «مفروضة» - إن صحت التسمية.

الطفولة المفروضة لا تروى - في سياق المجموعة - العالم الخارجي - إنها لا تتحرر به - ابتداءً - ولا تملك قوتها أو التزامها الصرامة - تحررها الجسدي نحو مباحث ليجال [قصة «إث إث»]. هذا المثل في مقارنته لثبات - يعمل من صيغة الطفولة حيث على الآخرين وعلى النفس مما لذلك تتفرق الطفولة - في عالم هذه المجموعة - داخل أطمئنان أهله - وتلقى بكل الرعب والمسلات - القائمة على الإجماع - فوق أكتاف الآخرين - فتصبح بقاءً من أبعاد القهر - بعد أن كانت رفاً عليه ونحياً ساذجاً له.

ونحن للبراءة - التي ارتبطت ببعض أشخاص عالم البساطي الأول - من عالم هذه المجموعة - ويظهر الترخس والمثل في مجال أغلب الأشخاص - كل منهم برصد حركات الآخرين ومحاكي مكناتهم - يتأخر خربة ما موشكة - ويشعر - طول الوقت - أنه مجروح ومحرقة - لا يراها أحد مراه - إن «الدون كيشوت» - إن صحت التسمية - طابع يلقى بظله على معظم أشخاص هذه المجموعة - ويبدو نوع من سوء الفهم - أو الظاهر - كائناً بفصل بين الجميع - وثمة نوع ما لسوء الفهم من طرف ما - وثمة كسر لهذا النوع من طرف آخر - وكثيراً ما نتلقى في قصص المجموعة عبارات من مثل - (وتفهموا أن يظن عطفه - لكنه لم يفعل) [قصة

«حكاية الرجل الذي يسر على جانبي لدمية»].

والهجوم - وفقدان البساطة - جزء يرتبط بجالي عالم هذه المجموعة من صراع قد تطلعت حدة هذا الصراع حيناً - أو تطور حيناً آخر - لكنها - في كل الأحوال - تظل حصرها جديداً وتليها على عناصر عالم البساطي - ينق بساطة العالم القديم - وإن بقي على ما يحويه من مفارقة.

والفارقة - هنا - نوع من تأكيد ما يتضمنه العالم من تضاد - إنها المفارقة التي تجعل في التناقض الحاد بين «الصحة» ونقيضه الذي يسمى «المصوبة» - وعندما تستغل الحرب (يونيو حزيران غالباً) يخلق الأول «ميكروكونا» على سطح قصره ليدفع منه برامج الإقاعة - ويخلق الثاني أيضاً ميكروكونا - قال الأهالي إنه يصعد ذلك حتى يتوش على ميكروكون الصعدة - وفي كل ليلة - كانوا يظفون على ضرورة الكفاح والنضحية بكل ما يملك حتى التمس في الوقت نفسه - وعلى مستوى آخر - نجد المرأة التي ماتت زوجها الأول - في حرب سابقة - تتلقى خبر موت زوجها الثاني - فليس لها الحداد مرة أخرى - وتظل حسدوني الثياب «ملقونة» الذي قصته ليلة ربحها الثانية القصيرة - وتبلغ هذا الصندوني تحت السرير مرة ثانية تدنو أميرة.

وتدخل الحرب - طويلاً وداعياً - هذا العالم بمفارقاتها المصعدة - وما تحمله على مستوى العلاقات الإنسانية البسيطة - إن الزوجة - التي فقدت زوجها الأول في حرب سابقة - تصنع زوجها الثاني كوما من الشاي قبل أن يذهب للفعال في حرب جديدة - ونظم وطن ثم تبدأ - بينا (بفجر غلامية المدارس في طوابير يتفون للفعال) [قصة «أحلام رجال قضاة مصر»] أما الزوج الجديد فكان له بدأ القيام بتجهيزات وتجهيزات في البيت - تشير إلى حلمه - القصير - بقاء طويل - وإلى أطمئنته إلى هذا الحلم - إن هذا الرجل وزوجته - والعمدة ومناخه - تلاميذ المدارس الصغار في مقابل الكبار - يظفون لثبات مقابلة تنطوي على بانجسده الحرب من طفرات - في عالم هذه المجموعة.

والزمن المستخدم لرصد هذا العالم زمن ماضو - يلف ويحيط بقصص المجموعة كلها - ونحوى الجملة الأولى في كل قصة لعل ماضياً - إن لم تبدأ به ونحن الأشخاص بالزمن المثل - في عالم المجموعة - إحساساً بقدون بالثبات والركود وعدم التغير (لاشيء يغير في بلدنا - وما كان يفعل أجدادنا لعله لم يغير) - [قصة «على جانب الطريق»].

ويختل الإحساس ببات الزمن - هنا - مواجهاً الإحساس بغيره في العالم القديم - ولذلك يبدو «التغلب» ملحاً رئيساً من ملامح جزيات هذا العالم - بعد أن كان «التنزع» ملحاً رئيساً قبل ذلك - وتتشابه الأشياء كما تشابه الناس عاماً كما (كان المجاز في هذه العائلة يتشابه برون كثيراً) - [قصة «على جانب الطريق»].

ويكاد الزمن الداخلي - كما نلح به الشخص - يوقف - كما توقف الطفولة - عند نقطة ثابتة معينة - تظل على لباتها ونهبها - بينا يتحرك الزمن الخارجي بلا أدنى إحساس بحركة - ولذلك تصادف - كثيراً - في قصص المجموعة مواء وحجرات مغلقة لفترات طويلة - [قصة «إث إث»] وحاجيات معزولة عن الطقس الخارجي رتناً بعدة إلى عشرين عاماً [قصة «ابن الموت»].

ليس ثمة تغير مباحث أو غير مباحث - والتغير الذي قد يحدث الزمن في الأشخاص والأشياء تغيير طفيف لا يكاد يُحس - إذ يعود الأشخاص على عالم يستطيعوا العودة عليه من قبل - وتلف الأشياء - كما يرونها - معزولة عن تأثير الزمن - (كانت هناك ثلاث غلات - فقد تهرست إحداها - القريبة من البيت - هذا ما حدث طوال تلك السن - وفي الليل كنت أسمع حفيف سحفا الحاف على نافذة الحجرة غير أنه لم يعد الآن يزعجني) [قصة «إث إث»].

وفي رصد عالم هذه المجموعة - ينحرف القاص إلى التجريد - ليصبح عالم هذه

المجموعة امتداداً لعالم المجموعة السابقة. التجريد لا يرتبط : هنا ، باغتراب الأشخاص وانكسارهم ، بل هو ما يرتبط بأحاسيسهم بالثبات وعدم التغير. ولذلك لا نجد في المجموعة كلها سوى قصة واحدة تستخدم أسماء مباشرة لأشخاصها [ قصة « ابن الموت » ] ، وقصتين تكاد كل منهما تلتصق من الأسماء [ « على جانب الطريق » - « إيث إيث » ] . أما القصص الأخرى ، في المجموعة ، فتتعلق من الأسماء عملاً ، ويستخدم القاص الصفات أو الصفات لتعدد الأشخاص . وكثيراً ما نلتقي في هذه القصص بعلامات من مثل : « ونشأ الرجل الذي يلبس البياض فأبعد الرجل القوافي يديه عن رأس الرجل » - [ قصة « الوشم » ]

ويدهم هذا النوع إلى التجريد ما يمكن ملاحظته من نفرة الحوار والقصص في قصص المجموعة . إن معظم الأجزاء التي يرد فيها الحوار لا ترتبط بالشخصيات . بل ترتبط بالراوي الجرد ، فليد الحوار قريباً مما يُسمى بالحديث « غير المباشر » ولذلك يبدو التجريد - في البداية - نوعاً من تأكيد ما في العالم القصص من

تشابه ، ومحاولة لتجميع هذا التشابه ، والتعالي به عن الحديث الصغير الجزئي والعرضي

• هوامش

• « الكبار والصغار »

• وزارة الثقافة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧

• « حطت من الطائر الثالث »

• كتابات جديدة - مجلة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - ١٩٧٠

• « سلام رجال قمار القمار »

• دار الفكر للنشر والتوزيع القاهرة - يوليو ١٩٧٩

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تختار من الكتب الجديدة

تقدم

عالم بلا حواجز  
محمد فتوح

أطلس  
منناخ  
مصر

بالكمبيوتر  
إعداد : د. عبدالقادر عبدالغني

ديوان عامر  
عامر محمد بحيرة

أسس  
الدعاية والإعلام  
عائشة المنيل

قواعد  
اللغة المصرية  
عبدالمحسن بكير

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

## القصة القصيرة

# عند زهير الشاب

□ أحمد سمير بيبرس

زهير الشاب <sup>(١)</sup> من كتابنا الحاميين الذين أمعلوا مصر الكثير . كانت مصر هي مدته الأول والأخير في كل ما كتب أو ترجم . ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة «المطارعون» <sup>(٢)</sup> ووصولاً إلى تلك الموسوعة الضخمة التي اصطلح بترجمتها بغيره وهي كتاب «وصف مصر» <sup>(٣)</sup> المكلف بواسطة مجموعة من علماء الحقبة الفرنسية على مصر . ولقد ولله المنية في الثالث من مايو سنة ١٩٨٢ . قبل أن يخرج من ترجمة هذا الكتاب العظيم .

كانت فيه على مصر في كل ما ترجم ، ومن هنا كان الإخبار الواسع لكتبها

- تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ <sup>(٤)</sup> .
- قصص من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العتيقة <sup>(٥)</sup> .
- مولى بلا قبور <sup>(٦)</sup> .
- وصف مصر .

ولم تشغله هذه الترجحات الكثيرة عن العمل الإبداعي كالمثل في عدد كبير من قصصه القصيرة . ظهر في «المطارعون» ، والقصيدة <sup>(٧)</sup> ، وحكايات من عالم الطير <sup>(٨)</sup> ، هذا بالإضافة إلى روايته «السماء تمطر ماء جلا» <sup>(٩)</sup> . وسوف نتناول هنا بالمراسة قصصه القصيرة .

إن زهير الشاب في هذه القصص أراد أن يقول لنا أشياء وأفشاء . من خلال عالمه الذي نمره فيه . وإذا كان لكل قصصه عالمه الخاص . فإن عالم كتابته تمثل في المدينة أكثر من تلك في الريف . على الرغم من بشائه الريفية . ويبدو أن اهتمام الكاتب بالمدينة راجع إلى حبه أمه في عافها . هذا العالم الذي انطلق إليه شاباً . معطفاً عليه الآمال الكبار . فإذا بكل شيء قد بخر . وإذا بالآمال قد انفلتت . انطلق إلى عالم المدينة طالب علم . وطالب ثقافة . ومع بخر الآمال . كانت حياته على الرجل المتفهم . أو على عالم (الأندية) .

هؤلاء «الأندية» الذين طالما تشبهوا بأفهم القروية . وبالبرابر الطنانية . ما إن تمتصوا حتى يسقطوا في الامتحان . ولو كان بسيطاً للمدينة . فالرجل المتفهم في قصة (الدائرة) <sup>(١٠)</sup> . لتمثل في قارئ الصحيفة . ينكر لسيده سنة امتدت إلى حديدته مقعده . والموقف الذي امتعه فيه الكاتب بسيط . والتصرف فيه أبسط لما كان عليه إلا أن على لما مقعده . بيد أن رجلاً المتفهم راح يفسد الموقف ويتبدله من رواية شتى . ويخلق بفكره في قصة أبعد ما تكون عن واقع اللحظة المعاشة . وهي قصة الحرب في فيتنام . بعد أن سمع السيدة للسنة تقول

- ربما عليك لبسات أنت وإلى ديك الشاب ينس وجهه في صحيفته .
- ويحبكو كلكم بأولادى . ويباركو فيكم
- كهذه الستات القارعة . الحرب في فيتنام شديدة الوحشية
- ويباركوكم يا معروف .
- لكن الزحام بالفعل في حاجة لحل جدي لا يجب أن نترك الأمور

هكذا

- .. ويربح بالكم .. ويندى مكرم ..
- .. إن كودهن عظم .. أعود بالله .. كان عليها أن تنظر أوتوبسا غيره .. أقوم
- ها أم أقوم لغيرها ؟ لكن ترى هل ستدخل الصين ؟ أمريكا بالفعل لا تجد من يقف في طرفها ..
- .. ويوظفكم لعمل الخير .. أنتم وإلى ربكم
- .. أنتم لم تجد يطاق .. صدق الله العظيم .. «وقرن في بولكن» . لماذا لمخرج هذه السيدة في مثل هذا الوقت ؟ لكن . لو أن روسيا لتدخل ؟ يجب بالفعل ردع للظلمين .

مثل هذه الثقافات لن تلبث مادام المناقل يسقط في أول امتحان . ومن هنا فإن الوطن أخرج ما يكون إلى هؤلاء الكادحين . ويحل لأحدهم أن يقرر في وجه أحد (الأندية) <sup>(١١)</sup>

- البدة دى الشرف من بدلتك . دى بدلة الشعر
- أحد الزكاتب . يا دى الراجل ما قلش حاجة ترعى .
- ما قلش دى إيه ؟ .. أنتم لسه بستمحكروا (مخيطون) العامل
- هدمه تصبغة قال ! دى بدلة للعمل . بدلة الشغل . واشته
- صراخه : أشرف من بدلتكم كلتكم .. أتم حيا الله شوية
- أندية . طول البهل على مكاتبكم .. احنا بعرق . أتم في
- احنا بلينا اشتراكية .

وهذا هو حامل الصحيفة في قصة «الرسطة» <sup>(١٢)</sup> لا يأبه بكل ما حوله . وعندما تلاحظ شابك . وسالت النداء منها . كان كل ما فعله هو أنه يظر إلى ساعته في عيني . وفي القصص إشادات كثيرة توضح موقف الكاتب من مدعى الثقافة . لعل بقية المتفهمين أن يحروا

قضية أخرى من القضايا التي وقف عندها الكاتب طويلاً . وهي قضية عدم الإحساس بالمسؤولية في مجتمعنا . الإنسان بهم - فقط - ما هو ملاس له . أو ما يس مصالحه الشخصية . دون أدنى اعتبار لمصالح الآخرين . أو للمال العام . أو للواجب الذي ينبغي أن يؤدي . محرك السيارة قد احترق بسبب الإهمال

ول قصة انتظار <sup>(١٣)</sup> نجد أن الزكاتب لا حول هم ولا قوة . إهمهم بقعون باعطة في انتظار (انويس) لم يحضر ولن يحضر . عينات كثيرة من البشر اسرج ما يكونون إلى الراحة . نحو إلى استغلال وقته الذي ضاع سدى في الانتظار . ولكن هل من عيب ؟

والكاتب بهم بالأمم الذي ينبغي أن يحسه المواطنون . ومن هنا كان تصويره لشبكة الخوف عند الخياهير في قصة «وذلكت مساء» . لجملة القدي كامل رب أسرة تعيش في أمن وسلام مع زوجته حبيبه وبسببها حالة وابيها إين . وفي عصر يوم من الأيام - وقد أحس بالراحة والهدوء . والرغبة في أن يشرب كوب شاي معش من يد زوجته - إذا بكل شيء قد بخر . بعد أن طرق الباب شرطى <sup>(١٤)</sup>

## الزمن :

إن الزمن في القصة القصيرة قصير لا يحتمل من الكاتب أن يعتمد بأفكاره وشخصياته في مساحة كبيرة منه . والقصة القصيرة أحوج ما تكون إلى التكثيف في شئ عناصرها . وفي مقدمة هذه العناصر الزمن في مساحة رسمية وجيزة يمكن للكاتب الخادق أن يقول لنا كل شئ . وأن يحدثنا عن أى شئ . وأن يفرغ لنا فكرته بإفراغ يتعد بها عن أى إجهاد . أو يتعد بها عن التشتت والتسطيح والإطالة غير الموفقة

يظهر هذا الاتجاه واضحا في جميع قصصه فالزمن في (عل جاشين الطريق) <sup>(١)</sup> لم يستغرق أكثر من لحظة بالأفويس في داخل المدينة ، وفي ذات مساء <sup>(٢)</sup> عبر الكاتب عن فكرته في ساعة زمان من عصر أحد الأهم . وفي (الطريق) <sup>(٣)</sup> استغرق الزمن لحظة يسيرة أجرة ثم سطوت على الطريق . في جاية يوم . وفي (المنظار) <sup>(٤)</sup> استغرق الزمن بضع ساعات إلى جوار (كشك) بالطر محطة (أفويس) من جليلة ليلة . وفي «الأساس» <sup>(٥)</sup> بضع ساعات في ليلة من الليل . وفي (الدايرة) <sup>(٦)</sup> انتهت القصة بانتهاء رحلة أفويس رقم ١٢٤ الذي شق طريقه من شبرا إلى الجيزة

هذا هو شأن الزمن في مجموعة (المصيدة) ، وهو شأن في مجموعة (المطاردون) . ففي «الغرب» استغرق الزمن عدة ساعات من عصر يوم . وفي (أوراق الخريف) جرت حوادث القصة في عصر يوم إلى مساء . وفي (النور الأحمر) لمحركنا مع القصة من الساعة الحادية عشرة صباحا وتوقفنا معها بالنساء الحوادث قبل الصراف الموقوف في الثانية مساء . وفي (الزيارة) استغرقت الحوادث صباح يوم . أما (المطاردون) فقد فتنها الكاتب لنا في ساعة من الزمان عصر أحد الأهم . وفي (رحلة) لم يتجاوز الزمن الذي عشته مع القصة أكثر من الزمن الذي استغرقه المنظر في رحلة إلى المدينة .

لقد طبق الكاتب رحلة الزمن التي هي ضرورة أساسية في كتابة القصة القصيرة . وهو يجمع في اللحظة الزمنية الواحدة الماضي والحاضر والمستقبل عن طريق التكنولوجيا المناعية التي أسهب في استخدامها في كل قصصه . فكتيرا ما كانت الشخصية تتوقف عن الحركة . لتجددنا وقد عادت لتصبح عن الكادر من المشاهد التي مرت بها . أو لتصور لنا ما تصور إليه في المستقبل . أو قد تتوقف عن الحركة مع الآخرين . لتطرح بعض المسائل التي تبيب بها . وتعلق عليها . وعلى الموقف الذي نشر به هذه الشخصية

ولغنى الذي استرعى انتباهنا هو أن الكاتب - كما هو واضح بما تقدم - أنه أدار حوادثه في آخر النهار . أو هو قد امتد بها إلى الساعات الأولى من الليل . في أغلب قصصه . فما هو السر في ذلك ؟

صحيح أن بطر الزمان طفرح أمام الكاتب . ولكن يبل هذا الزوال قائما مادام كل هذا الإصرار على استخدام فترة رسمية بعينها في معظم قصصه ؟

أعتقد أن كاتبنا الذي اتفعل بمشكلات الحياة في مجتمعه أراد أن يطررها علينا في هذه الفترة التي ينسحب إليها الإنسان بعد مشقة العمل اليومي . وبعد أن يكون قد مر بعدد من التجارب فطنت عليه - بالضرورة - موقفا معينا . وعليه أن يسمع نفسه بانحدار موقف عمل يراء ما يترى الإنسان المصري من مشكلات في حياته العملية - إن الشمس في طريقها إلى الغيب . وعليه أن يتحرك . وعليه ألا يفقد الأمل . وراء كل غيب شروق . ووراء كل شروق غيب . ومن محرم نفسه ويقتدر ذاته عليه ألا يترك الفرصة تطلت من يده . عليه أن يندحر وأن يتعد القرار المناسب في اللحظة المناسبة . يقول ذلك لأن كاتبنا بعد أن يضع المشكلة بين يدي القارئ . ويلفها بحر من التناؤم أبدى . لا يلبث أن يطلع عينا بنظرة من الطاول والتسحام مع الحياة . على الرغم مما فيها من صليات

وهو يكون اختيار هذه الفترة - على وجه التحديد - واجعا إلى أنها الفترة التي

- خبر يا شاويش - فضل
- سيادتك مطلوب في القسم .
- أنا ؟
- آيوه
- خبر
- هناك تعرف

## الزوجة

• فالسبب يا شاويش .. طمنا يا حوبا .. عيرا ؟

- يا ست والله العظيم ما أعرف .. هم قالوا في هات لنا عبي بدوى
- ١٧ شارع معاول . شقة ٣ .. مضبوط ؟
- واحد من الشقة المحررة قال
- يعني انت عاوز الأستاذ عبي .. عبي بدوى ؟
- بعب

صوت من اهل مع صوت من أسفل  
الأستاذ عبي عزل من سيدة أشهر يا شاويش  
وأنا حتى اسمي محمد كامل عبدالمقصود . هال له البطاقة يا بعبه

- محببة . عزل ؟ .. طب وعنوانه الجديد ؟
- والله ما أعرف يا شاويش
- حتى عبد البطاطة وتاكيد بتسلك
- يتسك فيها متسككا
- عبي عبي بدوى عزل بصحيح ؟
- اصوات من فوق ومن تحت . ومن حوله
- آيوه عزل من زمان
- وانت بلي لازم فربه
- أنا ؟ .. والله أبدا
- ولا حتى شفاء ولا معرفه
- طب .. حيث كانه . ناعد اسمك برقم بطاقتك . وعمل عملك ..
- والسبب يا شاويش ؟
- التعلبات يا ست

بعد هذه الزيارة تطلبت الحال في شقة محمد أفندي كامل . أصبح صوت الراديو مرعجا . وتحطمت (صوت) هالة . وسلط يريق الشاي . وتثار رذاذ الماء للتل فوق سائق خيمه . ولقد ألتفتنا الكاتب من خلال بنائه قصصه بجدي ما صارت إليه أجهاد من خوف إزاء السلطة والجهول .

هذه مجرد نماذج للقضايا الملحة التي عاجلها قصاصنا . والزوال القائم الآن هو كيف عالج هذه القضايا . وكيف استخدم العناصر الفنية المخططة في إبراج هذه القضايا بطريقة فنية ؟

لقد استخدم الكاتب في بناء قصصه المنهج الدرامي ذلك ان اختارنا بفكرته كان يتم عن طريق الفعل والقول . لقد ألتفتنا بفكرته عن طريق حشد كثير من المواقف التي تحتم الموقف الأساسي في قصته . والذي ماعده عليه هو كثرة الفعل والقول الحايين . فتح مره - أحيانا - وقد خرج بالشخصية المتفاعلة أو المتكلمة إلى مواقف جديدة ومتشعبة . عن طريق العودة إلى الماضي . أو عن طريق التامل والتخيل لما سوف تكون عليه هذه الشخصية في المستقبل . كما أدى إلى تسطير العمل وتشويه في بعض القصص . تسطيرا وتشويا لم يخدم الفكرة الأساسية ولقد خفف من هذا الغيب الكيفية التي تعامل بها كاتبنا مع العناصر المخططة للعمل القصصى . من زمن إلى مكان إلى شخصيته إلى الله والحوار . على نحو ما سوف يرى

هي هي . بصرف النظر عن الشخصية التي تنتمي لها . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قوة الملاحظة عند أديبنا . ونفكره على تقديم صورة الشخصية التي تتطابق تمامًا بما مع واقع هذه الشخصية في الحياة . وبعثنا الآن أن تقدم بعض الملاحظات عن هذه الشخصيات في عالم زهير الشايب القصص.

لما كان المهم عند كاتبنا هو تقديم مثل هذه الصور الواقعية ، فإنه لم يلق بالآ إلى الإيهام التي نثارها إلى هذه الشخصيات ، أو إلى معانيها الموحية في كثير من القصص ، اللهم إلا القليل النادر ، ولله - على سبيل المثال - إطلاق اسم (صابر) على الموظف المنصب في حياته ، والصابر على نوازل الدهر ومصائبه ، أو إطلاق اسم (مرزوق) على سكرتير المدير في القصة نفسها ، فكان هذا العمل يبرر على البعض متعجبين وأورثا.

ورب على ذلك أن بعض القصص لم يلمس فيها الكاتب إلى الإشارة إليها بأسماء ، مثل قصة (تظلم)<sup>(١)</sup> ، التي دمر إلى الشخصية الرئيسية فيها بالمرمر (ب) . وهو إلى جانب هذه الشخصية الرئيسة قدم لنا عينات مختلفة من البشر الذين يعانون في حياتهم . رجل متهن ، امرأة حطمت ، أطفال أرباب ، مسجون لا يهي من أمر نفسه شيئاً . فعمل ذلك لأن المهم عند كاتبنا هو إيصال فكرة معينة ، والإصلاح عليها.

ورب على ذلك أيضاً أن الشخصيات التي قدمت إلينا لم تكن بالشخصيات النامية أو المتطورة . هي شخصيات غريبة لا تتطور فيها ، لأنها ثابتة على رأيها أو على تكوينها الفكري والشعوري .

ومن هنا فإننا لم نلاحظ تطوراً في المواقف ، أو تطوراً بالأحداث ، لأن المهم عند الكاتب هو تقديم مشهد من الحياة ، تركها للقارئ أن يستخرج من المشهد ما يراه ، وأن يفسره بالطريقة التي تهمه .

وأيس معنى ذلك أن كاتبنا قد قدم لنا من خلال هذه المشاهد رؤية كلية للحياة حية ، أو صالحة لكل زمان ومكان ، وهذا أدى بصاحبنا إلى أن قدم لنا قصصاً قصيرة قدمت حيويتها الآن ، وبعد مرور فترة قصيرة على كتابتها ، فما بالنا إذا تباعد بها الزمان .

### اللغة والحوار .

نصل الآن إلى الحديث عن اللغة والحوار في هذه القصص القصيرة . وسنصير حديثنا إلى هذين النقطتين ، ذلك أن الحوار في هذه القصص مظهر إلى حد كبير . حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم (حواريات) ، على نحو ما فعل كاتبنا الكبير (عجيب محفوظ) في مجموعته القصصية (تحت الظل) .

كان الحوار في هذه القصص باللغة العامية المتفطرة ، ذلك أن المواقف وطبيعة الشخصيات أملت على الكاتب الانتقاء . بيد أن لنا بعض الملاحظات على هذا الحوار .

على الرغم من انصراف الحوار إلى العامية المفرطة ، نجد أن هذا الحوار تأرجح بين العامية والعصري ، على نحو يصيب القارئ بشيء من اللبلة السباجية . على نحو ما نجد في هذا الحوار :<sup>(٢)</sup>

- اعرسى يا امرأة
- اسم التي حارمك يا به . والتي عفا !
- والله العظيم
- احرب لك قلبي ..
- انت يا أستاذ عيب تعمل عقلك بفك امرأة

فكلمة (امرأة) في أول الحوار وأخره نادر . ولا تتلاءم مع هذا الحوار المؤهل في العامية . وكان من الأفضل استخدام الكلمة العامية الصحيحة (مرأة) . خاصة وأن الفعل محال تدافع بالكلمات . أو مجال خدمة . يجعل الإنسان متعطف على

يكلو فيها الإنسان إلى نفسه . فبعين فيها مشكلاته ، ومشكلات مجتمعه الذي ينتمي إليه . فهو وإن انفرد بنفسه عاد مرة أخرى إلى الانسجام مع هذا المجتمع وكل الأفراد لا يعطيه التمام هو الأفراد لا معنى له . أو هو الأفراد يزدى في النهاية إلى سلوكه سلباً . أو انسجاماً ، يصل بصاحبه في النهاية إلى حالة مرضية .

الكاتب أراد أن يؤكد أنه لا عصر في الزمان . العصر الذي هو بداية انحلال تيار وأقول يوم ينبغي ألا يعرف به . في هذه الفترة تجسست المشكلات وتجمدت . وأصبحت والعامياً يواجه صاحبه . وعليه أن يتدبر معها . وأن يواجهها في إيجابية وقوة . حتى يصل إلى حلول لا يواجه من مشكلات

### المكان

قد يحافظ الكاتب على وحدة المكان في القصة القصيرة . التي لا تستطيع في إطارها الضيق أن تسرح أماكن متعددة تجري فيها الأحداث . وهو هنا يساعد المكان على تكثيف الموقف الذي يحاط به . إلا أن الكاتب قد بلغ - على الرغم من أن المكان واحد - إلى تحريك قصته في أماكن متعددة عن طريق العودة إلى الماضي . لإجراء بعض المواقف التي مرت بها الشخصية . وهذا يتيح للكاتب فرصة أن يخلل قصته في شريط مرن . حيث تتابع المواقف في مختلف الأماكن التي يلعب فيها حيال الشخصية المتغيرة أو المتحركة . فإذا بنا تنقل بنا إلى شيء الأماكن . وهي في الظاهر من مكان إلى مكان تساعدنا على الانفتاح بالفكرة التي أرادها الكاتب أن يذكرنا بها . على اختلاف الأماكن وتباعداتها .

هذا هو ما فعله زهير الشايب في قصصه القصيرة . المكان واحد وقرحة بنا متابعة إلى الأماكن التي هدف من زيارتها إلى تصوير واقع الشخصية التي بين أيدينا من الداخل في صورة حوار داخلي . أو من الخارج . في صورة تصرف عمل . أو متابعة ما يجري أمامها من حركات وانفعالات وتصرفات .

وكاتب المنفعل بالحياة في مصر . جعل حوادثه تجري في الشارع المصري بمناهج الواسع . فقد أجرى حوادثه وعرضها من خلال وسائل المواصلات الأتوبيس<sup>(٣)</sup> . سيارة أجرة<sup>(٤)</sup> . قطار<sup>(٥)</sup> . كما أجرى حوادث بعضها في الطريق<sup>(٦)</sup> . وقد تكون الحوادث في مظهر<sup>(٧)</sup> . وقد تكون في مكان محلي<sup>(٨)</sup> .

هذا هو الشارع المصري الواسع . وسيلة مواصلات . مكان عمل . مظهر . الطريق . فهاذا هذا الإصلاح ؟ ولماذا هذه الأماكن - على وجه التحديد - لإجراء الحوادث ؟

إن زهير الشايب بوصفه كاتباً ملتزماً بلغائياً معاصريه . جعل منه الأول أن تصرف على هذه القضايا في أدمغة الكثرة من أبناء الشعب . هذه الكثرة ما كان لها أن تصعد إلا في ظل الشارع المصري . بما فيه من توجهات كثيرة . وشخصيات متعددة ومتغيرة . وتناقضات . وتضارعات . لقد استطاع من خلال شارع الواسع أن يعرفنا هذه التناقض الإنسانية ، التناقض من حيث هي نماذج نقابها في كل يوم . لتكون معها في تصرفاتها . أو تكون عليها . وهذا هو ما سوف نحاول الكشف عنه من خلال حديثنا عن الأعماق البشرية التي اختارها زهير الشايب . لتتحرك بالمواقف والحوادث في قصصه

### الشخصيات .

إن عالم الشخصيات عند زهير الشايب عالم متعدد . ولا غرابة في ذلك . لأن الشارع تصادف فيه كثرة متنوعة من الشخصيات .

ولكن عندما نمر بأي شارع لا يمكننا التعرف الشخصية بقدر ما يمكننا التعرف سلوكها . أو لنقل إن هذا السلوك هو التكيف بالكشف عن الشخصية . ومن هنا فإنه قدم لنا الشخصيات في صورة عطفية . شخصية المحلل هي شخصية المحلل . بعض النظر عن الموقف الذي تمر به . وشخصية الموظف أو السكرتير



سجده . مستخدما الكلمات دون ترتيب . بعد أن منح نفسه أن يسر هذا الطريق إلى الظاهر

لقد كان الكاتب حادًا في انتقاء الكلمات في حواره . انتقاء الكلمات التي تتلاءم مع الشخصية المتحددة والتحدث إليها . وقد كانت لذلك متبيرة بتغير الوقت . وسوف نختار موقف المحلل في الحاشية من ركاب الدرجة الأولى والثانية . عندما يطالبهم بالتذكر . إنه يعامل أصحاب الملايس التذكيرة بطريقة مغايرة كل المغايرة للطريقة التي يعامل بها أصحاب الملايس الزاهية ركاب الدرجة الأولى . انظر إليه عندما يطلب التذاكر من ركاب الدرجة الأولى . (٣١)

= إليه . الخاف . الأستاذ . المازمزيل

= خلاص

= آسف

أنا إذا قال له أحد ركاب الدرجة الثانية

= خلاص .

= فإنه يرد عليه سريعاً

= أشوف

وإذا قال له أحد ركاب الدرجة الأولى

= اشراك

رد عليه بقوله :

= على يا أستاذ .

وتغير الصورة مع أحد ركاب الدرجة الثانية .

= اشراك

يرد عليه سريعاً

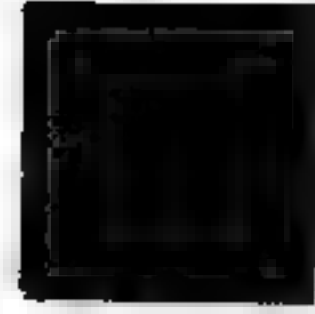
= اشراك بالبق لا . ألي معاه اشراك أشوف

فإذا أُلحقتا إلى أسلوب الكاتب وطريقته في التعامل مع الكلمات وجدنا أنه مرة يستخدم الكلمة الفصحى ويصر على استعمالها ولو كانت الكلمة غير شائعة . ومرة أخرى يستخدم كلمات موعلة في الطامة . على الرغم من وجود مرادفها الفصحى السائر على الأثر . إن من يستخدم مثل هذه الكلمات التادل . لروح التذاكر المحلل . وبجاجة مياه غازية . على . سلك . في قصصه يصرنا أن يصر قصصه مثل هذه الكلمات . الباصات . الموريات . هريات الكارو . المورور يصرنا مثل هذا الاستخدام لأن الكاتب - أي كاتب - له دور مهم في الارتداد بعيننا إلى المستوى الفصح . وكثيراً ما شاعت كلمات فصحة مهجورة بعد أن استخدمها المبدعون . وكثيراً ما ضاع الأصل الفصحى لكلمة بعد أن حرفها مبدع

إننا أخرج ما نكون إلى هؤلاء الكتاب الذين يحافظون على المستوى الفصحى للكلمة خصوصاً عندما يستخدمون الأسلوب الموصى . أو على لسان شخصياتهم المتحددة بأسلوب عامي . فالتعامية لا تمنع في استخدام كلمات فصحة . خصوصاً إذا كانت شائعة متداولة . من ذلك أن يكون التركيب عامي وتلج فيه كلمات فصحة . وبذلك تقرب شيئاً فنياً من فصاحتنا . وتطبع النخلة بين مختلف الشخصيات المتحددة في العمل الأدبي . كما جرح للمبدع أن يستخدم الإمكانيات المختلفة للغة . مختصين بذلك من الأساليب والكلمات التي سوف تدخل في مناهات الإقليمية والوطنية المصطنعة في كثير من أقاليم العربية

## هوامش

- (١) ولد في سنة ١٩٣٥ وتوفي في سنة ١٩٨٢
- (٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٠
- (٣) مكتبة الخانجي بالقاهرة
- (٤) دارسول كوتب . ١٩٧٢ .
- (٥) لأندريه ديمون . دار رويالوسف . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٦) دارسول . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ .
- (٧) دار الهلال . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٨) عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . القاهرة ١٩٧٤ .
- (٩) دار المعارف . القاهرة ١٩٧٩ .
- (١٠) مجموعة القصيدة . ص ١٦٤
- (١١) قصه ص ١٥٤ - ١٥٥
- (١٢) لطاردون . لطر ص ١١٢
- (١٣) القصيدة - لطر قصه - على حاشي الطريق .
- (١٤) القصيدة - لطر ص ٣٣ فلا بعدها
- (١٥) قصه - ص ١٨ - ١٩
- (١٦) القصيدة
- (١٧) قصه
- (١٨) قصه
- (١٩) قصه
- (٢٠) قصه
- (٢١) لطر قصه - الدائرة . من مجموعة القصيدة
- (٢٢) لطر قصه - على حاشي الطريق . و . الدائرة . من مجموعة القصيدة . والغريب من مجموعة لطاردون .
- (٢٣) لطر قصه - الطريق . من مجموعة القصيدة
- (٢٤) لطر قصه - الرحلة . من مجموعة لطاردون .
- (٢٥) لطر قصص - الطريق . - انتظار . - القصيدة . من مجموعة القصيدة
- (٢٦) لطر القصيدة . و لطر أيضاً لطاردون لطر من مجموعة لطاردون
- (٢٧) لطر القصيدة . و لطر الأحرار . من مجموعة لطاردون .
- (٢٨) لطر قصص لطاردون الأحرار من مجموعة لطاردون .
- (٢٩) لطر القصيدة
- (٣٠) لطر قصه - الدائرة . من مجموعة القصيدة
- (٣١) لطر - الثابت وراء البحر . من مجموعة القصيدة



# ضياء الشرقاوى

## □ رمضان بسطاويسى

يعترف الباحث أن تجربة قراءة أعمال ضياء الشرقاوى كانت مضيئة إلى حد كبير . فهي أعمال لا تمنح نفسها بسهولة لم يتناولها . وإذا كان الباحث قد حاول اعتبار فروعه من خلال نصوص الكاتب لكن يتوصل إلى البناء العام الذى يتحكم في جملة أعماله . فإن هذه الأعمال - دأبا - لا تفصح عن عنصر مركزي واضح تدور حوله الأعمال الأدبية . ذلك لأن القاص يحاول محاولة مضيئة في التجريب . ويتعامل مع مفرداته الجمالية في بحث قاص متصل عن شروط مختلفة لجالية القصة القصيرة . وقد جعله هذا كله يخرج عن العادى والمألوف في الأدبية الفنية . ولهذا كان على الناقد النقاد أن يعتمد عن التطبيقية في التحليل والتوصيف . ولا يهدف هذه المحاولة إلى تقديمها إلى شيء أكثر من استخدام بعض الإجازات المعاصرة في تحليل النص الأدبي . خصوصاً أن القاص الذى نتعامل معه . لا يتردد عمالاً للإحالة إلى خارج النص . حتى يبدو النص - في بعض الأحيان - نصاً مفتقلاً وهذه التجربة النقدية إجناد هي أن النقد - مثله مثل كل العلوم الإنسانية - ليس فيه كلمة نهائية . ولا تزال مشكلات النص بلا حل سهل . تساعد القارئ في تقديم أدبية - ليست عاطفة - في تحليل العمل الأدبي . بتقدسها إلى كلية العمل وظلمة الداعل وبإعطيه من دلالات .

- ١ -

نظرنا بالدراسات التي كانت تصدر حينذاك . ليوضح لقرائها في امتلاك ادوات التحليل والتوصيف . وإذا كان هناك كثير من الملاحظات حول مبع ضياء في هذه الدراسات . فإن هذه الملاحظات ليست محل دراسة هنا . لأنها لا تتعلق بدراسة مستقلة تكشف عن أثرها في عبادة العالم القصصى لضياء الشرقاوى . يضاف إلى ذلك أنها يمكن أن تكشف عن تأثيره في كثير من كتاب القصة القصيرة في الواقع الثقافي الراهن . مثل محمد الراوى وبيل عبد الحميد ومحمد قطب . وغيرهم من الكتاب الذين استمدوا كثيراً من قناعاتهم الجمالية والفكرية من مفردات تجربة ضياء الشرقاوى . ويتكلم العالم القصصى لضياء الشرقاوى . بما يتطرق إليه من إفرقة متميز . من خلال ثلاث مجموعات قصصية هي

١ - «رحلة في قطار كل يوم» سنة ١٩٦٦

٢ - «سقوط رجل جاد» سنة ١٩٦٩

٣ - «بيت في الربيع» سنة ١٩٧٨

درائى لها

١ - الحقيقة سنة ١٩٧٦

٢ - القح سنة ١٩٨٠

لم يكن ضياء الشرقاوى (١٩٣٨ - ١٩٧٧) قصاصاً وروائياً فحسب . وإنما كان - إلى جانب ذلك - نالماً ومعتلاً للأعمال الفنية . وله رؤية نظرية خاصة عن الأعمال الفنية . لخصها فيما أسماه «المعلم الفني» . وصاغها في عدة دراسات تطبيقية على أعمال يوسف الشارونى (الزحام) . وإدوار الخراط (ساعات الكبرياء) وجور إبراهيم جبرا (السلطنة) . وقد تركه ضياء الشرقاوى مجموعة من الرسائل الأدبية توضح تفكيره النظرى . وتحتل أهمية هذه الأعمال - غير الإبداعية - في توضيحها للعناصر الإيديولوجية في فكر الكاتب الذى يقوم بتخليقه . على أساس أنها توضح المسويات النظرية والتطبيقية من وجهة الخيال . وتحتل هذا النوع الجمالى لضياء الشرقاوى في عبارات من قبيل : «هناك في العمل الفني شكل» وهو على المستوى الجمالى : «وهي الفنان في حالة عمل» ... وهناك مضمون هو الواقع الخارجى الموضوعى ... وتلاحم الآتى والهابى يعطى مايسمى بالعمل الفني . وكلاهما - الشكل والمضمون - مقابل فكرة الذات والموضوع الذى يبنى الواقع الخارجى . ولذا يمكن رصد ، ومن ثم فصل . هضات الشكل وهضات المضمون ، إذا تراءى ذلك على المستوى الجمالى والفكرى»<sup>(١)</sup>

وتحتل - كذلك - في جملة الدراسات التي قدمها ضياء الشرقاوى عن الأعمال الأدبية . ويكس هذه الدراسات محاولة جادة لقراءة الأعمال الأدبية من خلال دراسة المعلم الفني على حد تعبير القاص . وتزداد أهمية هذه الدراسات عندما

من حيث هو موضوع مجاهد غايت ، بل من حيث هو موضوع ضابط ، يكشف عن مآزق الذات - في سعيها وراء القيمة - بنفس القدر الذي يتجلى من منظور هذه الذات . ولذلك لا ترى عينا البطل (الذات) من الخارج (العالم والآخرين) سوى ما يحمده مآزقها أو يهانه . وتصابح رمزية الصياغة - في كلا المستويين - تعبيرية متميزة - تذكرك بكالفكا في الحرص على تصوير الجانب الفصح «البشع» من الإنسان . وفي ذلك أسلوب للظية ، مثلاً لمجد بلادة من كالفكا في صياغة هذا الجو الكايوسي الذي يجمع على الأحوال الأدبية .

ويغترب عالم ضياء الشرفاوي من كالفكا في التجريد . حيث لا تتعب المحطة الراحة للمكان ، ولا تتجسد الحولية الواضحة للمكان . بل يتجرد كل شيء لنصل إلى قاع الرمزية . ونحس ملامح البطل التقليدي ومجائه لنحل محلها سمات متغيرة

ويقدم مايشير ضياء الشرفاوي - في رسالته وحولته مع الأصقاء - إلى ولده بكالفكا يشير إلى الكتاب اللين تأثروا به . فلقد تحدث إلى نعم عطية عن إعجابه بواحد من علماء كالفكا المعاصرين وهو «دينويدي»<sup>١٧</sup> وكان يردد في رسالته : «إن ما نريد هو تطوير النص القصصي في القصة القصيرة والرواية تقريراً متطرفاً كي يلاصق النص القصصي في أوروبا (الرسالة الثالثة) . لكن هذا كله يندفعنا إلى التساؤل : هل نفل ضياء الشرفاوي إنجازات الظية والزلية من الغرب كاملة ؟ الواقع أن ضياء الشرفاوي رغم تأثره بكثير من أعلام الأدب العالمي تأثراً مباشراً . يختلف عنهم في كثير من النقاط . فأدب كالفكا امتداد طبيعي للروح المدنية التي كانت تسود أوروبا بعد صيحة بيته الشهيرة : «ها هي سحب الغم تفرح على أنق أوروبا» كما كان هذا الأدب يحمل أبعاد المرد الأنطولوجي والميتافيزيقي .

وكان هيدجر قد قدم صياغة فلسفية للمشكلات التي تميز الوجود الإنساني بعد مائتي الحرين . من حيث إحساس الفرد بعزله . ومن حيث شعوره بأنه ملقح قهراً - إلى عالم لا كالفكا منه . والأمر يختلف عن ذلك عند ضياء الشرفاوي . وذلك لأن الله الذي يدخل فيه الكائن - هوته نفسه - والحجاب الأنطولوجي من هذا الله جزء - فحسب - من بحث الشخصية عن قيمها في كتابات ضياء الشرفاوي . وليس الجانب الأساسي فيها كما نجد عند كالفكا (إن الله) الذي لا يشعر إلا بالبحث ومحاولة الحياة . وهو يتنقل من يد إلى أخرى متكفراً عن جرعة (هي الخطيئة الأولى التي تتحرك كآسيا في الفكر الأوروبي المعاصر) لم يرتكبا أو يعلم شيئاً عنها . إلى أن يتحول إلى صرحار يعيش ويتأمل . لكنه مغم بالخوف من هذا الكون الذي يجعل قهراً هاللاً من الأسى والمذاب والموت

التيه - هنا - به كوني أوسع بكثير مما نجده في كتابات ضياء الشرفاوي . فالكتاب العربي ينطلق من دوافع مختلفة ومحركة مآزق مغاير في نهاية الأمر . ورغم السات المشتركة في القضية وبعض جوانب الرؤية . فإن ضياء الشرفاوي مشدود إلى هام الصوفية والرمزية وعالم الأسرار والشغاية . والقيم العظيمة التي يتوقف عندها في قصة الخطيئة (التي يكملها في رواية من ثلاثة أجزاء) سوف تعرض لها بالتفصيل . لأنها ستوضح كثيراً من أبعاد الرؤية . وتسلل أهمية ضياء الشرفاوي الكاتب في محاولته تحلي الأشكال البائدة في نية الكتابة . وارتباط هذا التحليل بطهم نفس حبيب للإنسان الفرد الذي تتمحور حوله الكتابة

والمكان - لديه - ليس أمراً ثابتاً . مثلاً نجد عند حبيب محفوظ . إذ الأخير لديه هو الزمن . ذلك الزمن الذي يتنقل الكاتب بين وحدانه الثلاث . وصورة مختلفة . من زمن نفسي «العراء» - إلى زمن والحي «سقوط رجل جاد» . إلى زمن عبادي وبنرج - في استخدامه له - بين الماضي والحاضر والمستقبل وقد تظل بعض الأحداث الخفية والعالية . ولكن الكاتب لا يقصدها لئلا يثا كما يفعل الكاتب الواقعي . وإنما يستخدمها خلفية لبعض مواقف أبطاله التي تخبر قيمها

في مجموعة الأولى نبع قصص هي : «رجال في العاصفة» . و«رحلة في قطار كل يوم» . و«الجمهورية» . و«السل» . و«الدهاب» . و«الصنع» . و«أعمال الأرض» . و«مولد رجل» . و«السلاح» . وتظهر - في قصص هذه المجموعة - قدرة الكاتب على تصوير الجزيئات المرحلة البسيطة بالشخصية . وهو

ونكشف رسائل ضياء الشرفاوي الأدبية عن مجموعة من الظواهر : أولاً - هذا القدر اللافت من التطابق بين همومه الشخصية وهمومه الجاهلية . مما يفرى بتصور أعماله تصوراً نفسياً ، خصوصاً عندما يتحدث عن علاقته بآبيه في تساؤل حال من قبل «هل يعود هذا إلى قسوة أبي ، يذكرك بأب كالفكا» . وثانية هذه الظواهر نظره إلى القصة القصيرة ، على نحو ما يتضح في إحدى رسائله : «ولا تتدري لماذا أحب الحدث المرمي ، إذا صبح القول ، الحدث المرمي ... الذي لا يمكن الإنسان به مباشرة . وإنما نحس به مستشراً بين لنا للوقت .. مؤلراً .. فاعلاً»

لإني مارلت أعتقد أن الفن عمل من أعمال الذكاء وأن على الفنان أن ينجح أكثر مما يظهر وأن ما يظهره يشير إلى ما يخفيه بدلالة أكثر وأوضح مما لو أن . وتصل ثالث هذه الظواهر بإيمانه مع كالفكا في كثير من الرؤى

ولكن للتجديد الوقوع في التسليم بأي شكل من أشكال التطابق بين هذه الرسائل وبين الأحوال الإبداعية لضياء الشرفاوي ومن الأفضل أن نتعامل مع هذه الرسائل - وكتابات الظية - باعتبارها عوامل مساعدة فحسب في الكشف عن العالم المنصير للقصص - وإلا ولما في فتح يجعل العمل الأدبي تعبيراً عن لاوعي الكاتب وتشخيصاً لبيانه النفسي . وقد به لوسيان جولدمان إلى ذلك بوصفه نجماً عظمياً من التعامل مع النص الأدبي . إن هذه الرسائل التي قلنا بمعلومات كثيرة عن مقاصد الكاتب هي عامل مساعد فقط . لكنها ليست العامل الحاسم الذي يندفع إليه النال في نصير النص الأدبي

- ٢ -

والظهور الأساسي الذي تدور حوله المجموعات القصصية لضياء الشرفاوي هو البحث عن القيمة . ولكن البحث عن القيمة يتخذ أشكالاً متعددة - فهو في المجموعة الأولى «رحلة في قطار كل يوم» يتخذ شكل البحث عن قيم الذات . وفي المجموعة الثانية «سقوط رجل جاد» يتخذ شكل البحث عن قيم العالم . وفي المجموعة الثالثة «بيت في الريح» فهي تقدم رؤية كاملة لحقي القيمة ودلائلها . هذا هو البناء العام الذي تشكل فيه أعمال ضياء الشرفاوي . ولكن القيمة - في هذه الأحوال - ليست أحادية البعد . إنها ذات بعد أنطولوجي في المجموعة الأولى والثالثة . وذات بعد أخلاقي اجتماعي في الثانية . والبحث عن القيمة - في المجموعات الثلاث - بحث عن القيمة . من منظور الفرد . في مواجهة قيم العالم المتصادمة مع قيم هذا الفرد . وبدور البحث عن هذه القيمة - في قصص المجموعة الأولى - غير مستريح غير متكافئ عما

١ - القيمة من منظور الذات - هل نأسس أن الإنسان كون صغير مستقل بذاته . له تاريخه الخاص . وقوانينه التي تحكم في اختياره .. فلم يكن ميشال هذا سوى إنسان حدثت له حالته الصحية المنهارة فلسفة في الحياة<sup>١٨</sup> . ومثل هذا المستوى الخط الأساسي في المجموعة الأولى بنفس القدر الذي يلغى نفسه على غيرها . وكان هذه المجموعة تحدد سمات النموذج الجمال وملاحقه عند ضياء الشرفاوي . لتمثل سماع همومه ورواه . وتطرح معظم الحاجج والشخصيات الخالقة . المتردة . الخالقة . الخالقة التي تتجلى بشكل خلاق في المجموعة الثالثة «بيت في الريح» . بصدان اكتملت لحوات الكاتب

٢ - القيمة من منظور الجماعة أو المجتمع بشكل عام . ويحل هذا المستوى مساحة محدودة نسبياً بالمقاييس إلى المساحة التي تحتلها القيمة من منظور الفرد في عمل أعمال ضياء الشرفاوي . ويتجلى هذا المستوى في حرص الكاتب على التفرغ لقيم الجماعة التي تتصل - في علاقته مباشرة - أو غير مباشرة - بقم الذات الفردية . وذلك لكي يكشف عن نقاط الالتقاء والتضاد بين قيم الفرد والجماعة . ولا تنحى الجماعة - في هذا المستوى - الآخرين لحسب - كما في قصة الدياب .

والسل - وإنما تنحى الموضوع بوصفه موضوعاً خارجياً . كما تنحى العالم الذي يزور في الفرد ويتداخل معه . وفق التحليل القائم بين القيم الخاصة بالذات والقيم الخاصة بالموضوع الخارجي . ولا يتجسد الموضوع الخارجي أو العالم - في هذا المستوى -

لا يتحدث عن الشخصية من خلال التدخل التقليدي - كأن يتحدث عن التاريخ الشخصي - وإنما ينقل ملاحظاتها النفسية الملاحظة - وهي تماماً ملاحظاتها البيولوجية فيما عدا ذلك التي تترك في سير الأعمال ، ويدعم الملاحظ النفسية بملاحظته العميقة الملاحظة لما حول الشخصية من صور وأمكنة وأشخاص . لذلك يصف بطل قصته «رجال في العاصفة» بصورة أنه قاتل : «صورة لامرأة في الثلاثين من عمرها معلقة في غرقي الخاصة في حبيبها ابتهاج غريب . تلمحان . وكنت أحسب أن هاتين العينين مستقدتان برفقها بعد فترة ما وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاماً ... وتقاطع وجهها طبقة دقة الحرب من لحان عيبا في نظري . حتى صليواليا الصغيري المنسلين من فوق كنفيا على صدرها .»

وفي قصة «سئل» يصف البحر ومحاوله بوصفه وسيلة لتصوير الأبعاد النفسية للبطل فيقول : «حبيبنا الضجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس يحفظها حالة وردية كان هواء البحر رطباً والشاطئ متولياً في إحياء عند أقدم الأمواج للبحر لم يكن هناك أحد . خلعت ملابسى وارتديت عابرةاً وسطقت خارجاً ورأى طفل من السلم فضحك في لحظة ثم صحت بعد لحظات قليلة ارتفعت وقصمت إلى البحر .» ويستخدم ضياء الشرقاوى الموصف . في المسويات المظلمة للراوى وبواجه أحياناً الراوى الموضوعى . وبواجه - في أحيان أخرى - الراوى المتكلم بصير الغالب . كما تواجه الراوى بصير المتكلم والمختلج مع الآخرين . لكن ضياء الشرقاوى يتم - في المجموعة الأولى بوجه خاص - بالراوى الذى يتحدث بصير المتكلم . ويبدأ في المجموعة الثانية إلى الراوى المتكلم . ويبدأ إلى الراوى الذى يتدخل في أعمال الشخصية . ويتحدث من الداخل لإخراج في المجموعة الثالثة ويرصد المجموعة الأولى جانباً منها من رؤية الإنسان بعد ضياء الشرقاوى . بما فيها من التصميم الذى هو من سمات الرؤية الفلسفية للبطل - قصة «السئل» - يتوقف عند الحرب الكورية . ويريدى قلعه واستيائه من عدد القتل الذين ماتوا من جراء هذه الحرب !! وفي هذا المثل يمثل المواقف - أى المواقف التى يلوذ بها كاتب يرصد حساسية المرحلة لساح آباء القتل كالحروب الدورية . دون أن يلتفت إلى مقدار الخلل الذى يمس به في واقع الحاضر أو حروبه مع أنه يتنفس هواء هذا الواقع . ولقد أسس ضياء بهذا التنافس الذى يفضى إلى المارقة . وأوضحه في رسائله . ولكن هذا التنافس يتضح أكثر حيناً نضع ضياء الشرقاوى في مكانه الخليل عن تاريخ الأدب . مع الكتاب الذين شروا وكبروا معه . فبعد تبانيا في الاهتمام العام لديهم - حيث اهتم المكتوبون برصد مميزات الواقع الاجتماعي والاقتصادى . وانفردوا إلى التعبير عن هموم فئات جديدة . أما ضياء فكان أمناً مع نفسه في التعبير عن هموم إنسانية خالصة . عامة ، محددة

وبذلك لا يقدم التحليل الطبى لشخصياته أو يشرح . فيما يحصل بينهم الشخصيات . إنها شخصيات تنتمي - في الغالب - إلى الطبقة المتوسطة . ولكن همومها ليست هموم التى تألفها . فهي هموم تفرقنا من أبطال كافكا دون أن نفردنا إلى التفتيش التاريخى في الواقع

لقد كان ضياء الشرقاوى يرى أن التاريخي فينبط الأهمية إذا ما جردنا بالحضارى بل يولى - على المستوى النظرى - أهمية كبيرة للحضارى على حساب التاريخي في إحدى دراساته التطبيقية : «إن الحضارة الحضارى يتضمن العصر التاريخى . ويحتر على (آتيه) - إذ يعتبر هذا العصر الأخير (التاريخي) امتداداً له . وهو امتداد مسمى إحتياله كما يفسر اضطراب وعي الذات إزاء واقع خارجي موضوعي . وهو تمارس أو تقابل الحضارى أمام التاريخي . ومن دراسة المهار الفنى [!!] ولا يتبع الخيال - هنا - مناقشة هذا الرأى . وجل ماأهدف إليه هو أن أؤكد من نصرة مايساعد على تحليل رؤيته وأبعادها . محاولاً تحليل تبه هذه الرؤية والهموم التى قادته إلى التفرع بالبحث عن نظيرها في الأدب الأخرى . إن هذا التفرع يفسر عتراه كثيراً في أعماله من إحتالات - إلى اسم روائى حالى . أو فيلسوف . أو مصروف . كالتغرى والديتورى - وأنثريه جيد . والتغرى - وويل

بوجهه ، وفراشه وآرون ، والكستور بلوك ، بل يصل الأمر إلى حد استخدام شخصية كاتب غريب - هي شخصية ميشيل لأنثريه جيد - في توصيف بطل قصة . كما حدث في «رجال في العاصفة» . يضاف إلى ذلك كثير من الجمل والأشعار المضمنة في الأعمال . وإذا عدنا إلى المجموعة الأولى فسوف نلق في قصة «رجال في العاصفة» بميشيل . ولم يكن ميشيل سوى إنسان تحدثت فلسفه حاكمه الصحية . إذ يربط بين الروح الانزيمية التى تحويه والخيال المبارة التى يحشها نتيجة لحاله الصحية . البسة . وفي هذه القصة يبرز التقابل بين قيم الذات الفردية ولم الحياة . ويحاول البطل أن يبرز عجزه عن الانتماء بالقرار المبنى بالموتون قوت الاستعمار الإنجليزي بكلمات لقيمة هي القوة . استعارها من قرأاته . ويتخذ زملاءه الذين يجرون الاستعمار . لأنهم فارغون من القيم . أما هو فهو رجل أخلاقى . فما يصر . كل الفارق بينه وبين أنثريه جيد أن الخالق نقل عروبه إلى زوجته فانت من جراء ذلك . وقادراً لا تقول إنه ليس سوى ظل شاحب لبطل أنثريه جيد ؟

ونظير فكرة الضرورة والحرية - في هذه القصة - إلى تأخر ضياء بالفكر الوجودى بشكل عام . خصوصاً في نظره إلى الحرية . ولا يقتصر تأخر الضياء بالفكر الوجودى على هذه القصة فحسب . بل نستطيع أن نلمح هذا التأخر في قصص «الغالب» و«سئل» إذ تذكرنا قصة الأولى . «ميرسون» بطل أليركامى في «الغرب» . و«ديوكستان» بطل «سارتر» وروايه «الغليان» . حيث نجد القضايا والملاحم الإنسانية نفسها . والصيق والمثل والتوتر وكراهية الآخرين دوناً سبب متعل مطول .

ولا يتوقف الأمر عند حد التأخر بالمقولات والروى . بل يتجاوز إلى استخدام الإنجازات الفنية للتعبير عن هذه الملاحم الوجودية . وهي الملاحم التى تشكل البعد الأنطولوجي للقيمة لدى ضياء الشرقاوى . ولذلك يبدو الصراع بين الذات الفردية والحياة - في قصة «الغالب» . فضلاً عن محاولة التألف مع المصطفة في «سئل» - وكأنه ناتج عن غياب القيمة في عالم يحل محلها

أما قصة «رحلة في قطار كل يوم» التى تحمل اسم المجموعة فهى قصة رمزية واضحة الضام . لا تقدر هو الحياة اليومية التى تستوعب البشر في همومهم والبطل - المتوحد كالتى هو الوحيد القادر على أن ينظر إلى أبعد ما يراه البشر . حيناً ينظر من كوة القطار إلى الخارج . على حين يتحدد موقف البشر في انتمائه . شأنه في ذلك شأن أى نى يأسد بأيدي البشر إلى رؤية أوسع وأصدق من عالمهم الضيق الذى يعيشونه - إلى قيمة أبيل . فتواجه التضاد الواضح بين لم الذى إلى ندهو إلى تغير البشر ولهم الناس المأبذة للمحجرة . وحرية البنى - هنا - فاعادة عاماً بضيق الناس بدعواه . وينهى الأمر نهايةً تنسم بالنيل وإحتلال . تماماً كنهاية سقوط الذى يتقدم إلى الموت دون خوف . يرغم أنه معلم مدينته وأبيها

ويجسد الكاتب إلى إضفاء حالة أسطورية على بطله حيناً يستعير بطلهم من طقوس الموت . ويتخلص في أن يطلب منهم أن يصفوا تحت لسانه قطعة ذهبية . كى يرشوها النوى الذى سيعر به سر الأساطير إلى الحميم . ولكن لم استطع ... وأودت أن أهم القضية بطله ولكن ليس في أن الوقت ليس طويلاً ... القطعة الذهبية يصادق . ... القطعة الذهبية . لا تسوها . شعورها تحت لسان . وهي نهاية تركك على الموت الذى رفع القاص بالإشارة إليه في كثير من قصصه

والموت - هنا - تضاد للقيمة بالمعى الوجودى . فالوجود الإنسان من وجهة نظر الفلسفة الوجودية هو وجود - من أجل - الموت . ولذلك نكتب الحياة والوجود معنى اللا محلول والقيمة . ولكن ضياء الشرقاوى يضيف إضافة إلى هذا المعنى الذى يتنى إلى ماورئ هيدجر - إن الموت يجد إمكانية الحرية أيضاً . لأنه لا معنى للحرية مادام قد حكم علينا بالموت . فالحرية مع الموت «مربعة» على حد تعبير - «أريك غروم»

الشاعري . وقد تكون مثل هذه النهاية مجافية للمنطق لكنها تنطوي على معنى التعطير الأخلاق ولعل الحدث نفسه يتم على مستوى اللاوعي بحسب . يؤكد ذلك أننا نلتقي في الأعمال الأخرى لحياء الشرقاوي بتركيبة معقدة للفصل الخفي والظاهر ونعكس تجليات الأشخاص مستويات لإقامة بناء متراكب يستوعب تعدد الرؤى الحيثية عند

وقصة الحديقة وهي أنضج قصص المجموعة الثانية . يبدو وكأنها كتاب غريب . وهي تتناول موضوع مواجهة الأب للأرض التي يحاول أن يستصلحها وقد جعل حياء الشرقاوي هذه القصة جزءاً من ثلاثة أجزاء لرواية تحمل نفس الاسم . ونرى القصة يتفرعها بالرواية المعلى جون شتايبك والأجزاء الثلاثة تبصر عن ثلاثة أجيال يظهرون تحت عناوين متعددة أوطا « الحديقة »

وفي الجزء الأول يتم التركيز على صراع الجد مع الأرض . يساعدته أبنائه الذين سقطوا شهداء العمل القاس . من أجل أن تعود الأرض إلى حضنها ولتأخره الثاني « الصوت » - يقف الجبل الثاني أمام الحلم لمحميل والمهبط معاً . يحمل حيوياً جديدة ومحات مختلفة . ويظهر صراعه الخاص الذي لا يقل شراسة عن صراع الجد مع الأرض المسعدة الصلدة . التي تكلست من كثرة الملح ومحمل الحديقة تاربع الأسرة بوصفها سجلاً حائلاً بالتضحيات . من الساقية التي مات فيها ابن الفخيل المس . إلى القبر والحية التي تأكل بعض الحما . وليست « الحديقة » - هنا - رمزاً لصراع الإنسان مع الطبيعة . بل هي مجرد أرضية للحدث الرئيسي الذي تركز الرواية عليه بين الفتاة وحطيا . وهو صراع يكشف عن الأحقاد الغسية لكلها . وذلك هي المتطفلة الأبرهة لدى حياء الشرقاوي . فهو بنو الفرس - دائماً - للتعبير عن أحقاد شخصياته . وتصوير مشاعر الخوف والرهبة في الجزء الثالث - الذي يحمل عنوان « هيون الغابة » - يتزوج الحطيد الذي يمثل الجبل الثالث . ويحرمه إحدى العرافات أن الأرض لن تنم إلا بعد ثلاثة أجيال أخرى . « وجد أن يروجا دم يرى دافئاً وتشربه هذه الأشجار »

ويستند الرجل أن هذا الدم هو ولده . فيحاول أن يبعده عن المنبر الذي ينتظره ويهاجم الحديقة أناس هرباء . وذهب

لا يتمكن منه ويسافر الرجل إلى المدينة . يشتري أشجار الطحاح . ويعود ليتم في الغراء انتظاراً للثقب . الذي يأله فجأة . ويصبيه في يده . ويصر الرجل على المقاومة في ملحمة ضال وصراع من أجل البقاء . لكن لتحقيق النبوءة في النهاية ويموت الرجل . وتشرب الأرض دمه العالي البريء . وهذا الجزء هو أهم ما في الرواية من ناحية السج والبناء . فهو يصور الحدث في أكثر من مكان في وقت واحد . ويقم البناء على عدة مستويات من الزمن . ويوضح الحور الأسطوري - شيئاً غريباً - في شاعرية وعيال

وتنكس أهمية إنجاز حياء الشرقاوي الأدبي في خطيبه لوحدة الخط الدرامي وللشخصية في القصة والرواية . على غير ما نجد في قصة « سقوط رجل جاد » . حيث تواجه أكثر من شخصية وأزمة متباينة . ويحطف الزمن الأسطوري العام في هذه الرواية في الجزء الأول عنه في الجزء الثالث . حيث يطور التفكير الشخصيات - الزوج . الزوجة . الأبى - في الأزمة المختلفة . عبر أزمة الماضي والحاضر والمستقبل . ويحدث السرد - والسرد في قصص هذه المجموعة دائري - على النحو والاكتفالات حول الشخصيات والحدث الرئيسي في بطن شديد ليعود السرد إلى نفس البداية ويتتبع السرد مع الحور في كشف العالم الداخلي للشخصية التي يتم بها حياء الشرقاوي

ويمكن أن نحدد سمات عامة لهذه المرحلة في أدب حياء الشرقاوي أوطا : تزايد وعي الكاتب بوحدة أجزاء العمل الفني . إذ لا يبدأ مع الشخصية الرئيسية من بداية العمل إلى نهايته . كما نجد في قصص « رجال في الصحراء » - « موكب رجل » - « المصنع » - « وأما يتنزل بين أجزاء العمل الأساسية وشخصية . ليصبح الرابط هو الحدث الرئيسي كما في

ونلتقي بالحدث في قصة « الجمهورية » حيث يذهب المجرور لدفن ابنه . ثم يضم بعد إعدام دفنه إلى الجمهوريين الثأر لولده . وعندئذ يختلف العمل من حيث التلمذة . فالجمهور يشي إلى عرود الثأر بينما يسعى الجمهوريون إلى قيم أخرى أكثر رفعة وبناء ورهم انفتاحاً في نقطة واحدة حول العمل الواحد . ولكن يأتي مقتل الابن الآخر للمجرور ليشكل منعطفاً حاسماً في قيده . فيظهر المجرور من رغبة الحقيقة في الثأر لابنه . ويتطلق مقالداً من أجل الجمهورية . وقد ذابت أحقادهم وفي هذه القصة إشارة لتجاوز التضاد بين قيم الفرد وقيم الجماعة

هذه هي بعض الملامح العامة لأدب حياء الشرقاوي كما تظهر في المجموعة الأولى . وتظهر - فيها - رؤيته الفلسفية للعالم . والفرد . منطوية على قدر كبير من التعميم والتجريد . ونشير هذه الرؤية إلى أن اختلاف حياء الشرقاوي عن بقية كتاب جيله من معاصريه هو اختلاف في المضمون والمضمي والنظر إلى العالم

- ٣ -

ونلتق - في المجموعة الثانية - برؤية مختلفة إلى حد ما عن المجموعة الأولى في هذه المجموعة - « سقوط رجل جاد » - يطل الموانع الاجتماعية بعض ملامحه . ويحكي البطل الواحد في القصة ليحل محله أكثر من بطل - ويعبر اهتمام الكاتب بغس الفرد عن كل شخصية . وفي قصة « سقوط رجل جاد » نفسها - ثلاث شخصيات رئيسية يتنزل بها الكاتب ببراعة . لينقل ملامحها ويصوغ الحدث الرئيسي للقصة ويواجه الرجل المثقف الذي يحط به فتاة قروية - والأم التي تزجج من طيش أبنائها وعراكها مع ابن خالها . والفتاة التي تزجج من جهالة المظف والمحاول أن تنقله إلى عائلها المرح ولا يشعر القاري . بأي تحيز من القاص لشخصية على أخرى .

وتتطور اللغة في المجموعة الثانية من الجهد إلى الخس . وبينما كانت اللغة - في المجموعة الأولى - تعتمد على الرسمية . والتجريد . والاحالة الدالة على شخصيات محدودة في الأدب العالي . تواجه اللغة الخسبة في المجموعة الثانية « وحيدة البناء التي على التركيب والتعبير . وتحقق الملامح الواحدة للصوت الواحد

ويغريب القاص من المضمون الإنسانية العامة لمنزلة بغير الإنسان ووجوده من أين . وإلى أين ؟ ويهم الكاتب بالوقوف عند الأعمال الإنسانية ذات الدلالة الأخلاقية . فيتناول الحياة . والقدرة . والقتل . والسقوط . ورغم حرص الكاتب على تصوير الواقع الاجتماعي بعض ملامحه - في هذه المجموعة القصصية . فإنه يستبد بهوصفه مهاداً مناقشة القيم الأخلاقية . وذلك ما نجده في الحديث عن البطل في قصة « رحلة أبي الطويلة إلى المدينة »

« ليست المسألة أن أناه عنده فدانان وأني لا أملك قيراط واحد . هذا فهو يرفض أن يتركز اعلى بتطويف مع بتطويفه في الشجاعة . فاضطر لأن أضحه على مسند الكرسي . ويأمرني أن أنظف الحرفة وأغسل الأطباق والأكراب وإذا ذاك على الطاولة . فقل أن أحد كفى وأذاكر أمام الحرفة على المسطح حتى يأكل للظلام كل الكلمات »

ويضاف المعنى الأخلاق إلى جانب البعد الأنطولوجي في رؤية الكاتب للقيمة . وهو ما نلمحه في قصة « الحارس والضمحة » . حيث عبد السلام حارس المكتبة . يجرس إبراهيم وهو يروي القبط إلى أن ينتهي الضمحة من عيته بزوجته الأخير . ولكن الحارس يخافه الفنون عذابة أن يعثر الضمحة بزوجته هو . فيقول إلى يته ليجد - زوجته نائمة . وعندما يعود إلى موضعه يجد إبراهيم قد ذهب هو أيضاً ليبحث عن امرأته . في هذه القصة يرى اهتمام حياء الشرقاوي بالحدث الرئيسي . والحدث الخفي الذي يتسروا . ويضيف إلى هذا التركيب - في بناء القصة - بعداً جديداً إليها

وفي قصة « الغرم » يساوم الصديق صديقه أن يترك له القراءة التي يحيا . ويرفض . فيركب في عرض البحر . ويركب قارب . ويبتعد عنه حتى يصل إلى الشاطئ . وقد ألقى عمارته في الماء احتضاداً في وفاته . لكنه ينجأ به مستظراً على



## قصة «سقوط رجل جدد»

ولابها استخدام الكاتب - في هذه المجموعة - للأزمة المحتللة في بناء شخصياته وكشف عالمها الداخلي - وهو ما يتضح أكثر في روايته اللاحقة «الملح» ومجموعته الثالثة «بيت في الريح».

وثالثها التوظيف الجاد للأسطورة - على نحو ما يظهر في الجزء الثالث من رواية «الحديقة» - حيث تتحقق نبوءة المعرفة.

رابعها - أن الرواية «الحديقة» تطرح تطور رؤية ضياء الشرقاوي الخيالية - وانطلاقاً من التذكير الضرد على الفكرة ذات الدلالة الفلسفية إلى الاعياد على التشكيك الخيالي في بناء الرؤية

- ٤ -

في المجموعة الثالثة «بيت في الريح» - نواجه عالم ضياء الشرقاوي وقد اكتملت أدواته - واعدت رؤيته الفكرية - وانجذبت له إلى الحياة - وبدأت عناصر اللون والحركة والصوت تصبح أدوات أساسية في يد الكاتب لتشكيل عالمه - وأصبحت اللغة - علاقة وبناء وركيزا - هي شغل الكاتب الشاغل - فهو في هذه المجموعة - بيت في الريح - يستخدم الحملة الفعلية طوال المجموعة - أي يستخدم فعلين فيها - وهما الفعل الماضي - الذي يضيف إليه بعد الاستمرار - أي الماضي المستمر - والفعل المضارع الذي يندلج على آنية اللحظة - دون استبعاد للذاكرة - ويعبر عن ما يستدعي في وهي الماضي أو الشخص في الحضور والغاب - كأنه أضواء ظلم ونحن

والنضاد بين الظاهر والحق - هو التهمة العامة التي هي على أساسها المجموعة كلها - بل قصة «رجال منتصف الليل» - نواجه ثلاثة رجال - ثم حضور ضباب متفاوت وسرعات - يدرك أن الثلاثة رجل واحد - يتجلى في أشكال رمزية مختلفة - وفي حالات نفسية متباينة - وفي قصة «بيت في الريح» نواجه شخصاً واحداً - تنهدى في صورة «الأنا» - والآخر - وسنم

أعود بك حتماً تقرر أنت ذلك - لذا نحن هي طبعك الكون عرفت أو حتى رغبتك في الحروف أو شروعت في الحروف - ففهم أنت - أو بحس رؤيتك الصغيرة - أو بحس أنت وروحك الصغيرة ما يأتي سألنا ما أنشأ فعله - أو أني يمكن أن أتركك ذات مرة في القهى ولا أعود بك إليها - أو أتركك في عرض الطريق - أو في حديقة من الحدائق - أو أمام البحر أو حتى خلف المشتى العام خارج البلد حيث يفل الملقط والخت -

ونحن الحكاية التطبيقية من المجموعة - وتوضح السمة الرئيسية لقصوص في دواخل شخصيه - ولا يلق القاص عند الإحساس الواحد داخل الشخصيه - بل يتجاوزها إلى الاحتمالات الممكنة لكافة الأحاسيس الداخلية - فنسمع «حرفك أو حتى رغبتك في الحروف أو شروعت في الحروف» - هذا التعبير الدقيق للروح - للمحبة في كافة الظروف التي يحفلها القاص - في بقية قصص المجموعة - وفي قصة «التحولات» - نواجه امرأة تتجلى - بل توفى أن حبيباً قد جاء - لكننا نعلم - في النهاية - إلى أننا هم في عالمها الداخلي - ذلك الذي لا يعرف الحدود الفاصلة لما لنا الروائي -

وفي قصة «علاقات الداخل» يصبح الرجل شخصي - وهكذا يلتفت - في كل قصص المجموعة - إحداث بين الظاهر والحق - وبين الحقيق وغير الحقيق - ولذلك يركز القاص على الحدث الرمزي للبل - الذي يتجاوز اللحظة الزمنية الضيقة ليعبر عن رؤية عامة - تربط بين الوجود الإنساني

ولكن العمل الأدبي الذي يستحق وقفة خاصة عنده - في هذه المجموعة - هو «مأساة العصر الحديث» وركز بؤرة الصراع - في هذه القصة حول المرأة - الأسطورة - التي لا يمكن أن تأكد من وجودها أو حضورها الفعل - وهي تأخذ صورة مختلفة عند كل من الرجل والمرأة اللذين يشكلان شخصي العمل الرئيسية -

فهي تتجلى - عند المرأة - في صورة المرأة الجميلة التي تشبه الشمس الجميل وتتجلى - عند الرجل - في صورة المرأة المكسحة العيب - والصماء - والبكاء

والصورتان رويتان مختلفتان لشيء واحد هو المرأة الأسطورة - وكما يصور كل إنسان بلده الخاص - وفق أساليه الخاصة - يتصور الرجل والمرأة موضوعاً كما يرد كلاهما أن يراه ولذلك تطوى «مأساة العصر الحديث» على رحلة ذات أبعاد تجريدية - تحاول الفرار من المطاردة الأرواح التي تعيش فيها وتسميها الحياة - ويظهر الإنسان أن لها وجوداً خارجياً بينما هي تابعة في ذاته - إن الإنسان يعطارد معه عناء عن القيمة - ومن أجلها - ويخترع لها أسماء ويخلق لها آلهة - ولكن ما يجره ويحلقه كعوره - في النهاية - بل نفسه - ونحن سقط هذه المعاني والقيم على أفتنا - في عصرنا الحالي - الذي كثرت فيه الآلهة دون أن ندرى - فلا ندرى أننا سلب أنفسنا - بذلك - حقها الوحيد في الحياة - بدل انتظار عطاء الآلهة التي أعطيناها كل ما نملك - هذه هي الرؤية العامة التي تدور حولها هذه القصة الطويلة

وتتكون القصة من ثلاثة أجزاء - على هامش العصر الحديث - والفصل في الحميم - وأفراح الحسد - وتعرف في الجزء الأول - على مفردات العالم الأساسية - وهي رجل - امرأة - وسرير - وجردل لفصالات - ويظهر الإنسان وكأنه لا يفعل شيئاً سوى ممارسة استخراج الفصالات والمقاديرات ويتجسد الزمن في الفعل المضارع - ليصبح الزمن الآن للفرغ من كل أبعاد التاريخ - فكل ما يلزم الرجل والمرأة يرتبط بما وراء الباب - حيث توجد المرأة الأسطورة - أما الجزء الثاني - فتجلى فيه المرأة حضور المرأة الأسطورة - والرجل طالب في صوم وتحدث المواجهة بين الزمان في عالم يحل من كل شيء سواها - فعلى المرأة كل حيالاتها عن نفسها إلى المرأة الأسطورة - فيدر جمعية ورائعة أما الجزء الثالث - أفراح الحسد - فيمثل محاولة الخروج من رقابة الحياة - واختيار المعرفة الإنسانية عن طريق الفعل الذي يتجه إلى المشاركة مع الآخر - ويأخذ الحسد بعداً أسطورياً للوصول إلى الإنسان - فيمر إلى الخروج من رحلة لمر لا تفكك منه -

والمرأة الأسطورة - هنا - امتداد لشيء الحلق والظاهر في جملة أهال ضياء الشرقاوي في المجموعة الثالثة - ولكنه يتجلى - في قصة الأخيرة - هي فكرة الصراع بالشيء الدرامي البسيط - ليصبح الحوار والوصف وسيلة للكشف عن حركة الإنسان في بحثه عن نفسه وعن قيمه - ولذلك يحدد الوصف معنى الزمن - غير مبني لغوية - تتراوح بين المضارع والماضي المستمر

وعلى الزمن المتصين من «مأساة العصر الحديث» - تبدو بلا رسم وبسطر عليها التجريد والغميم - فتوجه إلى مطلق الوجود الإنساني - ذلك المطلق الذي يوزن الكتاب

عواش

(١) لمار هني في الزحام - ضياء الشرقاوي مجلة الاكلام العراقية ص ١٠٠ تشرين الثاني ١٩٧٤

(٢) ضياء الشرقاوي: «رجال في المصاحف» من قصص «رحلة في قطار» كل يوم حين الكتب القاهرة ١٩٦٦

(٣) د. نبع حنية مجلة القصة القاهرية ص ١٠٥ ديسمبر ١٩٧٨ قراءة بديلة في رحله في قطار كل يوم عنوى القصد على رسائل ضياء الشرقاوي الأدبية - إصدار محمد الراوي

# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

### □ فائن إسماعيل مرسى

وبلغوم الكتاب - في مجموعة على شخصيات أساسية - الأولى شخصية أحمد باشا المبكى ناظر المهادنة في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، والثانية شخصية راوى الأحداث - عيسى بن هشام راوى مقدمات يتبع الزمان الممدد إلى (أ) رسم الشخصيات

يقوم صاحب المقال إلى أهمية ، حديث عيسى بن هشام ، من حيث رسم الشخصيات ، محاولاً تقديم وصف لأهمها - مركزاً على شخصية الباشا وأهمها بالنسبة لتطور الأحداث وعموماً - ولها يرى روجر آين - فإن شخصية الباشا الشخصية - تقوم بقوم مهم في القصة - وهو توجبه النقد للمضمرات التي حدثت في بيئة المجتمع المصري - وذلك عن طريق المقارنة بين عصر الباشا - في النصف الأول من القرن التاسع عشر - وعصر «عيسى بن هشام» في النصف الثاني من القرن نفسه - وهي الفترة التي بدأ فيها احتكاك مصر بالحياة الغربية الحديثة - التي لعبت على أناس اجتماعية وتوجهات إيديولوجية متغيرة لعصر الباشا الذي يحدده كاتب المقال بالعصر الإقطاعي - ومن خلال ذلك يرسم لنا المربي شخصياته بدقة وأكثر هذه الشخصيات نماذج لما سمات معروفة كالحامي الشرعي والعمدة وكاتب المذكرات - ويذكر أن لا ذكر أن معظم هذه الشخصيات يطلب عليها النقد الاجتماعي لكل مظاهر التقصير في المجتمع المصري - ومن ثم كان طبيعياً أن يسود أسلوب السخرية - كالحامي الشرعي ومساعد - مثلاً - لا يترددان - وهما من حياة القانون - في عرق هذا القانون للحصول على المال .

#### (ب) الأسلوب واللغة :

كان المربي شديد الاعتزاز باللغة العربية وآدابها - ويستطيع أن يلمح ذلك في هجرته على أحمد شوقي الذي ذكر في مقدمة ديوانه الأول أنه يحاول التجديد بعد اطلاعه على الأدب الغربي - ولذلك اتخذ من فنون الغربي أساساً لبنائه القصص الخيالية - وهم أنه كان يهدف إلى إدخال فن غربي إلى الأدب العربي فقد حدد هدف المربي - في كتابه - في خلق تضاد بين المقامة ولغتها - وبين بناء القصة على النحو المعروف في الغرب - ولذلك يتجاوز في عمله السجع والاشعار البهجة - مع محاولة تقديم شخصيات عظيمة من المجتمع المصري ويقوم روجر آين Roger Allen بدراسة أسلوب المربي - فيشير إلى استخدام السجع في وصف الشخصيات وتقديم كل فصل في الكتاب - ويلاحظ

نعرض في هذا العدد لبعض لطائف القصة العربية القصيرة - كما تناولنا عدد من دارسي الأدب ونقاد في الغرب - ولقد رأينا أن نحوى المقالات التي تعرض لها على وهي تتطور في القصة القصيرة منذ كان لنا شعراً إلى أن صارت واحدة من الفنون الأدبية الناضجة

ولقد ارتبطت نشأة القصة القصيرة - في العربية - ارتباطاً وثيقاً بحدوث التغييرات الاجتماعية - السياسية والاقتصادية والثقافية - بحيث يمكن القول إن الفاجس القومي الذي تبلور في مطالب التحرر - والتحديث - ومواكبة خطوات العصر - كان المناخ الذي احتوى مثلاً فن القصة ودهاء - ومنحه فرصة الوجود والبقاء

كان الموضع العربي في بداية سبيله يزله عدد من الصعوبات التي كان يجاورها هي الانفلات من الاحتلال التركي والاستعمار الأوروبي في آن - وكان على هذا الوطن أن يدخل في معركة التحديث دون أن يفتح أبوابه بتركه - فيجعل من هذا التراث أحد أسلحته في محاربة كهنات هذه المرحلة التاريخية - وعلى مستوى الفن الأدبي يجازب الإلحاح على تصوير الشخصية المصرية مع البحث عن سمات مميزة للفن المصري - ولجأوا الحرص على استنباط الفنون الغربية مع الحرص على منح التراث حضوراً مؤثراً - بحيث يتج - عن نضال الجاهزات الفن العربي ومعطيات التراث - لنا عربياً متعبراً

#### حديث عيسى بن هشام :

والمقال الأول في عرضة - يبدأ مع إحصائيات فن القصص - وبالمعتمد مع حديث عيسى بن هشام - وقد كتب روجر آين Roger Allen في «مجلة الأدب العربي» Journal of Arabic Literature, Vol. 1, 1970.

وه حديث عيسى بن هشام - واحد من الأعمال القصصية التي لا يمكن قروح الأدب العربي أن يمر بها مروراً عابراً - ذلك أنه عمل يتبع بالمع الأساسي الذي كان يعاينه النصف المصري في مرحلة الطفول - يوشك فيها المجتمع القديم أن يلفظ أنفاسه - ويولد فيها مجتمع آخر مغاير له في قيمه وتوجهاته

ومن المعروف أن حديث عيسى بن هشام لعبد المربي - قد نشر منجماً في مجلة «مصباح الشرق» - ذلك أن كان يملكها إبراهيم المربي - بين أبريل ١٨٩٨ - وأغسطس ١٩٠٣ - ولم يجمع بين دفقي كتاب إلا في عام ١٩٠٧

أن بعض المفردات المنطوية كانت مصاحبة لوصف الشخصيات أو الأماكن .  
ولذلك ظهر الإبراط في وصف الطبيعة والأماكن والحيات ، مثل الوصف ثلاث  
للحديقة المحيطة بقصر قياشا ، وشوارع الإسكندرية . أما المفردات التي يركز فيها  
التحد الأجسامي ، فيشير روجر آين إلى الوصف المتصلب المنطق التي تقدمه  
المؤرخي .

وبلغت روجر آين الاندباء إلى ولع المؤرخي بالسجع والطباق والفضاد ،  
ويؤكد أن هذا الواقع قد جعل المؤرخي يمتدحون ، باحاً عن الألفاظ القاسية  
إلى ماتت أو كادت ، رغم أنه يستطيع أن يكتب بحرية بسيطة ، أكثر حصرية  
وبساطة ، وأبعد عن التعكف والمفاصح ، ويرى في الحوار الذي دار بين القياشا  
والطبيب - في الفصل الخاص بالطب - دليلاً على ذلك ، فقد عرض القياشا  
أفكاره في حرية بسيطة غير متكلف ، ذلك على الرغم من تسرب بعض ولع  
بالسجع إلى هذا الحوار لجور على ثقافته وأسبابه .

ورغم احتفال الكتاب بأن يقدم ، في ثباته ، عرضاً لتأجمات السياسة  
والاجتماعية والأدبية فإن روجر آين يؤكد الطبيعة الأدبية له ، مرجعاً قبحه  
واتفاظه بين قراء الحرية إلى ما تضمنه الكتاب من صورة صادقة كقوائم القصر  
في تلك الفترة

وإذا كان ثمة نقد قد وجه إلى «حديث عيسى بن هشام» مكرراً لمخالفة مؤلفه في  
رسم صورة المجتمع المصري فإن روجر آين يرى أن الكتاب يصور بصورة صادقة  
ما كان يجري في المجتمع المصري ، لا يحبه سوى الانحياز إلى شخصية امرأة قتل  
النساء . فقد انصهر الكتاب على رسم صورة واقعية سيرة السيرة ، ورجع ذلك  
إلى غياب التأثير النسائي في المجتمع آنذاك . ولكن إذا كان يمكن القول أن عدم  
علا بوج غياب المنصر النسائي فإنه لن يجد مثل هذا المنحاز في غياب الطبقات  
الدنيا ، فقد ناد المؤرخي تركيزه على الطبقتين الوسطى والعلوية إلى عدم إبراز طبقة  
الفقراء والعامية

وعيسى روجر آين حديثه عن كتاب «حديث عيسى بن هشام» عهد للمؤرخي  
بأنه يشبه - في كثير من الوجوه - كتاب «رحلات جيلوفر» للكتاب الإنجليزي  
جوناثان سويت ، وإن كان الأسلوب الصحفي للكتاب يذكر بأسلوب الروائي  
الكبير لشارلز ديكنز .

## ٢ - المزايا :

وإذا كان حديث عيسى بن هشام يقدم صورة صادقة لحياة المجتمع المصري في  
رمنه ، فإن المقال التالي الذي تعرفت عنه يدور حول رولية مهمة لكتاب مصري  
كبير ، نقل أعماله الكثيرة - بما اشتملت عليه من رجاه وتنوع - مرة بالغة الأهمية  
في كتاب ما يدور في الواقع المصري . ذلك هو كتاب الكبير نجيب محفوظ . أما  
الرواية فهي رواية «المرايا» التي نشرت سلسلة في مجلة أسبوعية قبل نشرها في  
كتاب . ومن الطريف أن كتابا الروائيين كاولان صباغة موقف - بسجته الروي  
خالياً - لا يجري في الواقع المصري .

أما المقال فهو لروجر آين أيضاً ، وقد نشر في حقيق في دورية «العالم الإسلامي»  
The Muslim World ، في عددين متتاليين ، أولها في عام ١٩٧٢ . وثانيها في  
عام ١٩٧٣ .

يبدأ آين بالإشارة إلى حزمة يونيو ١٩٦٧ وأثرها على القضاة المظلة في مصر  
والعالم العربي . ويرى كاتب المقال أن أثر حزمة يونيو قد تدهى فيها كتب نجيب  
محفوظ بعدها . ومن هنا نستطيع أن نفهم تركيزه على كتابة القصة القصيرة ، ذلك  
لأن القصة القصيرة ، تناسب الاتصالات السريعة ، وهي أسرع من حيث  
الانتشار . وقد نشرت قصص محفوظ في جريدة الأهرام ومجلة الهلال ، ثم جمعت  
في مجموعات قصصية تحت عناوين : «تحت المظلة» (١٩٦٩) و«حكاية بلا بداية  
ولا نهاية» (١٩٧١) و«شهر الحسل» (١٩٧١) . وقد كتبت معظم قصص هذه

المجموعات بين أكتوبر وديسمبر عام ١٩٦٧ . ويمكن بعضها على حوادث حقيقية  
جرت في هذا الأيام . والتأثر في هذه القصص يرى بلا عناء أن نجيب محفوظ قد  
جنى إلى القيث والغموض والفخيز بالثقافة الدافع وانتهاء انتهى . فن قصة «تحت  
المظلة» - في المجموعة الأولى - يمارس الفنان الحب بين الأنفاس . على حين  
تحدث جريمة قتل ، ويطلق الشرطي النار على الموقوفين الواقفين تحت المظلة .  
أما في قصة «وليد العتاء» وهي واحدة من قصص مجموعة «شهر الحسل» قصة  
طفل حديث الولادة يقتل أوجه رجال مسجونين بقبضة يده . ونحكي «نافذة في  
القصر الخامس والثلاثين» قصة رجل يحتفل بعيد ميلاده الثاني - ليفاجئ بسيوفه  
بأن يلقى نفسه من شرفة المنزل

ويرى روجر آين أن محفوظ قد جاور هذا الموقف الناجم عن صدمة يونيو .  
والتيكن على فقدان الأمن والضي والغباء من حبة شبة إلى موقف آخر مثير . وقد  
نجل هذا الموقف الأخير في روايته المرايا .

يرسم نجيب محفوظ في «المرايا» صورة لحيته وحيث . ويكشف عن العوامل  
التي صاغت عقله ووجدانه . من خلال شخصيات متعددة . ولذلك عظمى المرايا  
بعلامته للفنونة . ورواقي الخي . وأسئلة الجامعة . ومذكرى المجتمع وكتابه  
وفلاسفه . وضباط أجهزة الأسية وغيرهم . ويضيف روجر آين أن محفوظ يقدم  
هذه الشخصيات من خلال تجربة واقعية ، إذ يستطيع المرء أن يرى الكثير من  
أحداث حياة الكتاب وتطوراتها في هذه الرواية . ولهذا يعطى آين القارئ بهذه من  
نجيب محفوظ وظروف حياته وتربيته وثقافته ، فيذكر أنه ولد في حي الخيالة  
القريب من الحي القديم الحسين . ثم انقل بعد ذلك مع أسرته إلى حي قريب من  
هذا الحي وهو حي الميمنية حيث قضى صباه وفترة طفله العمر في الجامعة حيث  
خرج من قسم الفلسفة في جامعة القاهرة . ويتحدث الكتاب عن الناس نجيب  
محفوظ في الحياة الثقافية والسياسية واهتمامه بالصالونات الأدبية . وكيف استطاع  
أن يمتلئ صيا ليرات عصره السياسية والأدبية التي كانت تزلزل في مصر آنذاك ومن  
خلال حديث روجر آين عن هذه الليارات يوضح اهتمامه بتاريخ مصر الحديث  
والعاصر . وما يبرز فيه من تيارات وأفكار . وهو يرى أن شخصية سعد زغلول  
كانت لها أثر جرد لذي في تشكيل وعي نجيب محفوظ . يضاف إلى ذلك ما يربط  
بظهور الولد على المسرح السياسي . ومناقشة الأحوال الدستورية بقيادة محمد  
محمود . ثم حكم جمال عبد الناصر في نهاية الثلاثينات . ونشوب الحرب العالمية  
الثانية وماجرته على مصر من حروب وتغيرات في البنى الاقتصادية والثقافة والفهم .  
وهي المفردات التي رصدها نجيب محفوظ في عدد من رواياته

وإذا كان نجيب محفوظ قد رصد تغيرات الواقع المصري في عدد من رواياته  
المبكرة فإنه يركز في عدد آخر على المحولات التي حدثت في مصر . إثر قيام ثورة  
يوليو ١٩٥٢

وقد تدهى تاريخ ثورة يوليو وأحداثه وتطوراتها في رواية المرايا . التي تربط  
طموح نجيب محفوظ فيما يصور المصراعات المدعية والأيديولوجية والسياسية  
وتدخلت الرواية في عظم عالم متشابك العناصر والعلاقات . وتقدم بين الراوي  
عدداً ضخماً من الشخصيات المتعارفة . وبدأ هذه الشخصيات برملاء للفنونة  
ورفاق حقوة السياسة إلى رملاء الراوي من الكتاب . والتقاد والمصحفين ومدعي  
الثقافة وهاويات الفن وصحافي القمع السياسي . ويقودنا نجيب محفوظ في هذه  
الرحلة المنطوية بين الشوارع والحدائق وبيوت القصة السرية ومدرجات الجامعة  
وجلسات النقاش ومكاتب الموظفين . محذراً القاص في شخصه ومتابعاً ما يجري  
خا من صائر وأحداث

ويرى روجر آين أن محفوظ قد برع في رسم صورة موثقة الحكومة القليدي .  
وقد استطاع - من خلال هذا الموقف - أن يقدم صورة لا يجري في الحياة  
السياسية المصرية ، في فترة ما قبل الثورة وما بعدها . وتظهر لنا صورة الموظف  
محذو الدحل ، الذي يلبأ إلى الرضا وطرق الكسب غير المشروعة كما نجد صورة

تقضي للوظائف التربة ، نظيف الدين الذي يصدى لطيفان الرشوة والبراءة المال وضغوط الزور .

ويربط زوجر بين المربا وكثير من القصص القصيرة التي كتبها محفوظ ، في القصة التي قلت حزمة يوبو ، إنها - على عكس ما يلعب كليون - أقرب إلى القصة القصيرة . ويرى أن بإمكاننا أن نرى - في كل شخصية - قصة قصيرة من نوع جديد ، مكعب القطة ، صريح الخوار ، وهما السجان اللذان ميزتا قصص تحت المظلة وشهر الفصل .

### ٣ - المجتمع والحس في قاع المدينة

لنقال الثالث الذي نعرضه في هذا العدد . كتبه كاترين كوربام Catherine Corbham ونشر في مجلة Journal of Arabic Literature . وهو بعنوان « المجتمع والحس في قاع المدينة » يوسف إدريس . ولقد تم الكتاب يوسف إدريس إلى قرأتها بوصفه واحداً من كبار كتاب القصة العربية الحديثة . القادرين على التواصل مع القراء . والمشاركة في صياغة وجدانهم ومواقفهم وروايتهم . ولقد استطاع بإجادته في القصة القصيرة والمسرح والرواية والمقالة الصحفية أن يشارك مع عدد من الكتاب في قبة القاموس الحديث في مصر وتؤكد كاترين كوربام أن يوسف إدريس واحد من كتاب مصر الذين استطاعوا اسواء وانفصا وفهم علاقته برصد ما يحدث فيه من تغير ليس ولا يفس اهتمام الكتاب عند المجتمع من خلال علاقات رجاله وبناته للعلماء بل بطرح أيضا مفهوم الرحلة والأنوثة . كما تبرز من خلال العلاقات الحب وتستطرد كتابة المقال موضحة أن قصص يوسف إدريس تلمس بالإنسانية والصدق والإيمان في المجتمع ، وضعفه من خلال علاقات الرجال والنساء فيه . وكما هو الحال - في قصة المهمة ، حادثة شرف - فإن المجتمع يستطيع أن يخرج من بيئته فيه على الامتثال لنسبته القوي

وترى الكتابة أن تقدم المجتمع ومرونته وصحته وعاشقه . يتضح من خلال العلاقات الجنسية ، وعلى شريحتها وإنسانيتها . وفي هذا الإطار تبرز أهمية كثير من قصص يوسف إدريس التي عالج فيها الجنس بين الرجال والنساء من كافة الطبقات وتؤكد لنا كتابة المقال أن النظرة السطحية قد تهم أدب يوسف إدريس بالإفراط . وهو أمر نرفضه النقطة ، مؤكدة أن أدب يوسف إدريس يكشف عن مفهوم المجتمع المصري للجنس ، بالقدرة على الذي يكشف عن علاقات هذا المجتمع المطلوبة والاجتماعية والسياسية .

وليس الجنس موضوعا سهلا ، يمكن لأي كاتب أن يتلمسه . بل هو مفهوم يتطوى على قدر كبير من التعقيد والتعاطف ، وهو يحفظ من مستوى قاتل وطبق إلى مستوى آخر . لعل عكس آراء المجتمع المصري من البرجوازيين الذين يستطيعون الاحتفاظ بسرية علاقاتهم وعصبيتها بعد أفراد الطبقات الشعبية . خصوصاً الذين ينتمون إلى المجتمع الزراعي وسفله القوي ، يفتون أمام قضايا الحياة في المدينة . دون قدرة على مواجهتها . وتتل الموقف من الجنس في حياة النازح من القرية إلى المدينة . مؤشراً عاماً يتضح عن حالة الفرد وقبيلة وسلوكه .

في قاع المدينة . يلعب « عبد الله ، القاضي » - ماكن حي الجزيرة في القاهرة إلى واحد من أكثر الشخصيات الشعبية طراً وحظاً . مما عن عادته وحقيقته التي سرلت ماضيه . ويلعب القاضي - كما تقول الكتابة - محكما في رسم شخصية القاضي ، وما تطوى عليه من تناقضات . وتستطرد قائلة : إن بناء « قاع المدينة » القصص لا يهبط أساساً على وصف العلاقة الجنسية بين القاضي وعادته الحميمية ، بل يصد يوسف إدريس إلى الكشف عن التأثير الطبق والفرق بين رجل من وجهه المجتمع ، وحظي البرجوازية ، وبين امرأة من البيوتات التي تعمل عادمة في بيته . وطقت النظر . في قصة « قاع المدينة » . أنها تعتمد بناء القصة البوليمية ، حيث يقوم القاضي بدور الفتش للبحث عن جريمة سرقة الساعة وضبط المجرم مفترق الخرق . ومن خلال جزئيات علاقة القاضي الجنسية

بجاذبته ، تكشف توترات شخصيته وحقيقتها . ونزع قيمه وحياته المفرغة من أي معنى للأصالة والخصوصية الإنسانية . وليست قسوة الأحداث انتهاء علاقة الجنس بين الطرفين كما يظن البعض ، إذ تؤكد الكتابة أن هذه القسوة تبدأ عند مواجهة القاضي للخادمة في منزلها بالأحرى . عندما يشدها إلى القفلة . وينادي الضابط « أشرف » مهنداً إيلاها بالحس عاماً كاملاً إذا لم يسله ماضيه

وتتسب الكتابة مقالها بالإشارة إلى أن يوسف إدريس يحاول إشراك القارئ في الأحداث خصوصاً الصراع المحتدم بين القاضي وخادمتها

### ٤ - المحافظة والتجديد في روايات هسان كنفاني

صاحب المقال الرابع في هذا العرض هي هيلاري كيلبارريك Hilary Kilpatrick عن الأديب الفلسطيني الشهيد هسان كنفاني . ومنذ البداية تؤكد لنا النقطة أن الكتاب منها بلغ انبساطه في العمل السياسي المباشر بحدود - دوماً - إلى أدبه

لقد جرت عادة أن يدرس هسان كنفاني دراسة مضمومة . لتركز على رؤيته للقضية الفلسطينية . وتحاول أن تلمس حضور هذه القضية . والحوامل التي أوصلها إلى هذا الحد من التطيد والصعوبة . ولقد ساعد على ذلك أن هسان كنفاني كان أحد قادة فصائل المقاومة الفلسطينية . والمتحدث الرسمي للجنة الشعبية . وهي واحدة من أكبر وأشط المنظمات الفلسطينية المسلحة

وتحريها كيلبارريك Kilpatrick = عند البداية = أنها تتناول جهالات البناء القصصى لدى هسان . دون التركيز على مضمون قصصه السياسي . إلا في الحدود التي توضح إيمانه الخالي . ولذلك يدرس هسان كنفاني في قصص هسان في علاقته بالملزمات التراثية الشعبية منها . ولا يهي تركيز النقطة على درس البناء القصصى لدى هسان كنفاني . أنها تلمس النظر عن القيمة السياسية اللاحقة في هذه الأعمال . فهي تبدأ بالتميز بين رؤية هسان كنفاني وغيره من الكتاب الفلسطينيين

إن فوز تركي . مثلاً . يميز في كتاباته عن موقف مختلف من العرب غير الفلسطينيين . وهو ما يحدث مع حميرة عزام . فالأول يحمل العرب جبهة مستوية شكية . وهو ما يميز عنه أيضا كتابات حميرة عزام التي عاشت في لبنان طويلاً . أما أفق هسان كنفاني فافق لأرحب . . ونظيره أصعب . فهو لا يتخذ موقفاً من عرب أو من غيره على أساسى هويته القومية . بل على أساس موقفه الطبقي والوطني . ولذلك يوجه نقداً مرّاً للشعوب العربى ورجل الأعمال اللبناني في قصصه . فترفضها للتخالف من القضية الفلسطينية . وهو موقف طبيعي إذا تذكرنا أنها ينتميان إلى الطبقة المهيمنة التي تتأخر مصالحها مع نجاح النضال الفلسطيني

وترى كتابة المقال أن أدب كنفاني يخلو من بعض الموضوعات التي أكثر القاصون من تناولها . فهناك - على سبيل المثال - موضوع معاداة الإنسان العرق لقرينه . حيث تلم المجتمع الزراعي للدم بالتواكل والبيبة والبطء في تناول الحياة . إلى القضية حيث يواجه عدداً من القوم المدينة المعاصرة للمجتمع

وتضيف النقطة أن عدداً كبيراً من قصص هسان تتناول حياة الفلاح الفلسطيني في القرية . لكن من زاوية مختلفة قرؤية السائدة في كثير من الأعمال القصصية العربية . إن هسان لا يصور حياة الفلاح الفلسطيني كما يصور عبد الرحمن الشرفاوى الفلاحين المصريين في القرية المصرية في رواية الأرض . بل تكتسب الأرض معنى مختلف . تلمس بالعمق وإضفاء الرموز على حريات الأرض والحياة القريبة الفلسطينية . فتتلمس الأرض في علاقة خاصة مع ولوعها ولرجال تحت الشمس . مثلاً ترى فلسطينياً يذكر أشجار الزيتون العشرة التي يمتلكها .

يوسفها دوماً يتجاوز وجودها الثمين . وفي « أرض للرفاق الخرس » يصبح للرفاق معنى جديد يرتبط بالتراب الفلسطيني الممتص . وهأم سعد . تضيف شجرة الكروم وصفاً شاعرياً . فتذكر لنا أن هذه الشجرة ليست في حاجة إلى الري . إذ تمنحها العلاقة الحميمة بالقرية والمناخ ما لا يحتاج بعده إلى ري ولذلك فهي تعطى أكلها في سقاء عطري عجيب

يصور من قومه ليجد أن لغة سامير قد دقت في كل شيء يحيط به ، في الطرقات والشوارع والحدائق العامة دون أن يلهم لذلك سبباً أو مغزى . وقد يلجأ جورج سالم إلى خلق جو معتم غير محدد المعالم يعتمد على العناصر الشيرة الغامضة . وهذا ما نجده في قصة « منزل في ظاهر البلدة » حيث يعود رجل إلى بيت جد عنده يوم كامل من العمل فلا يجد بيتاً .

ويسترد جورج موضعاً أن القبط في قصص جورج سالم ليس ذمياً محدداً واضحاً . معروف الاسم والمزعة . بل هو الإنسان أو كل إنسان *Everyone* وكأنه يحاول . بذلك - أن يكشف الإنسان مجرداً من هويته وطبقته الاجتماعية . ليخرج قضايا إنسانية تطرح على الواقع والمحدد والمعنى . ويجد في قصة « الصعود إلى الجليظة » *Ascension* - رجلاً مستأقناً شقة في الدور الرابع ويعرض هذا الرجل الذي لا نعرف اسمه إلى عدد من النصاب التي تصيبه باليأس والرغبة في الانسحاب من الحياة . فيترك المنزل ويهرب الأسرة والأصدقاء ويحس وحيداً في هذه الشقة . وليس سوى وسيلة واحدة للاتصال بالعالم هي التليفون بالإضافة إلى خادم أصم يقيم عنده . وتنتهي القصة وهو يلقى صحابة التليفون ليستمعوا عن الأرض . محدداً في الفراغ .

وتدور قصة « حوار الصم » حول النقص ذاته . حيث وحدة الإنسان وحرمة في عالم فارغ الدلالة والمعنى . ويطلق جورج على هذا الصرب من القصص اسم القصة لطبالية الرمزية *Allegorical fantasy*

وبعض صاحب المقال في عرض سرج قصة « أمام الجدار » مدلولاً على رؤية جورج سالم التي تركز على البحث والملاطحة . فنحن مع بطل القصة الذي يتطلع إلى الوصول إلى أرض الميعاد التي طالما حلم بها . ولكن عندما يقطع شوطاً في الوصول إليها . يقابله جنود شاحق يعرفونه عن سيرة . ويمنعه من المضيئة . ويبدأ مناقشة حارس الحائط الذي يسي الأمر بأن يلقى به بعيداً . وفي الطريق يلقى بكاهن . فيقص عليه ما حدث له . فينتصحه بأن يبدأ من جديد مرة أخرى . وهكذا يظل يحاول مرة بعد أخرى وكأن كل شيء في حياة الإنسان باطل وقبح والريح . وكان الفرد قد كتب عليه أن يحيا حياة خالية من المعنى وأن عليه أن يظل يحاول دون جدوى . ودون أن يسمح صدى لصوته . أو إجابة على أسئلته .

يرى جورج أن معظم ما كتب سالم غارق في تشاؤمية ، ترمي إلى انعدام المخرج . فيها عنا قصص يبحث لها القاص عن حل . أما الأولى فهي قصة « في الطريق إلى الصحراء » . وهي قصة رمزية أو أسطورية *Allegory* . يواجه فيها رجلاً يترك بلده وأهله . ويهزم برحلة إلى الصحراء يتزود فيها بثلاث حطاب فاصب . ويحتوى الحقيبة الأولى على زاده . والثانية على ملاسبه . أما الثالثة فقد ملئت كذباً . ولكنه يتخلص من الحطاب واحدة إثر أخرى للزهاق الذي يجلي به ولكن يستطيع أن يواصل طريقه . يتخلص من ثوبه التي تعرفه عن المصير . وعندما يصل إلى الصحراء يسمح صوتاً بأمره أن يتخلص من ساحة يده ، فليس للزمن من معنى في صحراء قاحلة مجنبة . وتنتهي القصة وقد تحول الرجل إلى حبة رمل . حيث يأمره الصوت أن يرفقه مع إصراره من حيات الرمل الكثيرة .

أما في القصة الثانية « البحث للمنى » . فنحن مع رجل اعتاد أن يزور صديقه الغامض دائماً . وحيناً يذهب لزيارته كالعادة يجد أن بيته قد اختفى وأن قبة مستوى قد أقيم مكانه فيدخله ليليل بممرضة جميلة واقفة تسويبه . ويعدله أن يزورها في اليوم التالي لكنه حين يذهب يجد أن منزل صديقه قد عاد إلى مكانه وليس هناك مستوى . ويظل يبحث عدداً من السنين عن الممرضة . ثم يفزوه شعور لحرب متدرج فيتأكد أن الأمر لا يخلو أن يكون وهماً فاصب .

وهكذا يقدم الإبداع القصصى لجورج سالم عالماً غريباً ، فقد فيه الإنسان مييزات وجوده . وأفضائه البحث عن معنى لحياة ومغزى لوجوده . وهي جورج مقالة يؤكد حضور عدد من أدباء الغرب في قصص جورج سالم ، وعلى رأسهم فييركاكو . وفراز كافكا . اللذان عرّف أديبها على اللغة نفسها . أعنى عواء الوجود البشرى وزيفه ونسطقه

وفازان الناقدة بين تصوير هسان للأرض والقرية الفلسطينية وتصوير بعض الأدباء العرب لها . فسان فيها ترى كلباً ترك لا يسي إلى رسم صورة رومانسية مثالية لريف على نحو ما فعل محمد حبيب هيكلي في « ريب » . بل يهدف إلى تصوير المقاومة العربية لقوات الاستعماريين البريطانيين والصهيونيين . إنه يصور ملحمة نضال الفلاح الفلسطيني للاحتفاظ بأرضه . فذكر الفلسطيني بتضحيات أهلهم . ويصبر هسان عن غيره بأنه يميل الفلاح كما هو . أى يكتب عن الفلاح من وجهة نظر الفلاح . عالماً أعماقاً من البشر الذين يتصورون بطرقة خاطئة تصل بهم إلى مستوى الرمز . كما ترى في شخصية « أم سعد » . ولا يجد الفلاح الفلسطيني في أدب كتمانى أمه سوى اختيارين . إما أن يلقه أرضه ولما أن يذودم . وحيناً يذهب سعيد المصنوع في قصة « المذبح » ليبيع دمه إلى مصحة الذنون لكي يتابع بتدليله فهو لا يفعل أكثر من أن يلج الطريق الوحيد أمام من يسلمونه حياته . عندما يسلمونه وطنه . وهو نفس مايفعله منصور الصغير . فهو يذهب إلى عمه بالغ التبع كاضماً أملاً لا طويلاً كي يستطيع أن يحصل على السلاح . إن الوطن في هذه القصص يضحى حقيقة خاطئة ممكنة المصير . فكل من يزود عنها ومن يلقى الغرب الذي يحاول نيلها والعلا عنها وتبديل هويتها .

أما عن شكل القصة لدى الناقدة أن المثير يظن عليها . وأخيراً من قصة « البطل في قرزانة » مثالا على ذلك . فالقصة تدور حول حياة امرأة لرجل يعمل بعمل سياسي . تكلف فيه المرأة بأغرائه حتى يسقط في يد البوليس السرى . ولدى كلبا ترك أن كتمانى قد أنهى قصته نهاية مفعولة متعددة الاحتمالات وكانت لآراء لغز يفتى سلا .

ولقد كان إصرار هسان على تركيز أديبه حول الأرض . وربطه بمسئولية ملاكهم بهذه الأرض التي يبعد معها القاص المهاد صولاً غير مرة . ورغم هذه العلاقة العميقة بالحدود فإن رؤية هسان لم تكن أسادية مسطحة . بل حملت ما في قصة من تعبد وراكب . جعله يلمح التناقضات في السيار الفلسطينية .

وفي النهاية تؤكد الناقدة أن هسان - فضلاً عن إنجازاته في طرح للمشاكل النضالي الفلسطيني - قد استطاع أن يصور تراث العرب (وعصوما على مستوى اللغة) . وتراثه الشعبي الفلسطيني . ووجهه بحجرات القصة الحديثة في بؤرة واحدة مضاعفة . ومن هنا جاء دوره المهم وصوله القصير في إثراء القصة العربية الحديثة .

## ٥ - قصص جورج سالم القصيرة :

وتحدثت - في نهاية هذا العرض - عن قصص جورج سالم . من خلال عرض مقال يروج *M. J. L. Young* الذي نشره في أحد أعداد مجلة *Modern Arabic Literature* وجورج سالم وأحد من قصاصي سوريا المعاصرين . فقد وفد في إحدى المدن السورية لأمره مسجبة عام ١٩٣٣ . وله بعض المؤلفات النقدية العامة . ولكن شهرته الأساسية ترجع إلى قصصه . ويرى الكاتب أن قصص جورج سالم التي تجاوز الثلاثين . كلها في مكان متميز بين قصاصي سوريا والوطن العربى

معلنا يروج عن أن أدب جورج سالم - أدب إنسانى في عمله . فهو لا يهتم لدى إنسان محمد المربية القومية . ولا يحفل بما تضح به حياة السوري أو حتى العرب من قضايا تصل بحياته ومستقبله وليمه وثقافته . بل يركز على الإنسان باعتباره صيغة محددة . لذلك فإن أدبه بطرح - فيما يرى الناقد - أسئلة عميقة عن معنى الكائن في الحياة . وحقيقة الصراع البشرى ضد الموت والمعنى والجنون . بحيث يمكننا أن نقول إن أدبه صدى للقضايا التي طرحها الأدب الغربى إثر أزمة المجتمع الأوروبى بعد الحرب العالمية الثانية

ويظهر التوج بالأسئلة الميتافيزيقية المفردة في بناءه القصصى فهو يكثر من استخدام الرموز . ويحاول التدخول إلى أعماق شخصياته . ويبدو أن بحده الكائن أو الزمان الذي تجري فيه أحداث القصة في قصة « سامير » - مثلاً - نجد رجلاً



كتب تزدان تودوروف في عدد خاص من مجلة «أدب» يتناول حول «نظريات النص» - مقالاً انتقائياً بعنوان «التأمل في الأدب في فرنسا المعاصرة» - وجدد منذ البداية أنه يلتزم بمفهوم «الأدب» ونظرياته ونتائجها كما عتبطه من مؤلفات بعض الكتاب المعاصرين. وهو إذ يعمل ذلك يؤكد أنه لا يقصد تناول النقدي، أي لا يقصد الاستعراض الشامل للدراسات النقدية التي صدرت طوال الثلاثين عاماً الماضية - التي تناول موضوعاً جديداً - ولا يقصد أيضاً الحديث في مسج - منها بلغت أهمية المقال - الذي يهتم بالدراسات الأدبية وليس بالأدب في حد ذاته.

وإذا كان استخدام كلمة فرنسا في معنى عن التعريف فإن كلمة «معاصرة» تحتاج إلى بعض الإيضاح - فكما يقول تودوروف - لا يمكن أن أحصر اختياري في حدود الكتاب الذي ظهر بعد سنة ١٩٤٥ - فإن المعاصرة التي يشير إليها معاصرة مزدوجة.

١ - زمنية

٢ - إيديولوجية

أما الموضوعية الزمنية فمفادها - إذ إنه كثيراً ما تتزامن الحقائق مع الماضي والحاضر والمستقبل. ولذا يحاول تودوروف أن يوضح ما يعنيه من كلمة «معاصرة» - من خلال استرجاع المحيط الإيديولوجي الذي كان فيه المحيط الذي عملت لكي يحدد الإنجازات الفردية التي تبدو عميقة لمصره حقاً - ويعتمد كذلك المحتوى الإيديولوجي على مستويين.

(أ) الأول شامل وعام

(ب) والثاني مباشر

أما المحتوى الشامل لما بعد الحرب - في مجال الأفكار الجاهلية والأدبية - فلا يراد بحدوث ذلك الرومانسية. إن الإيديولوجية الرومانسية مرتبطة بظهور البرجوازية - ومرتكزة على أفكار قديمة - ولكنها راسخة - مثل المساواة وحرية الأفراد. أما في مجال التأمل في الأدب فإن النظرية الرومانسية تنحصر في النقاط الخمس التالية

١ - تفصيل عملية الإنتاج على المنتج النهائي

٢ - رفض النظم والوظائف الخارجية - ومن ثم يتم تعريف الفن بعدم تعدد حياته - على نحو ما تقول عن فعل من الأعمال إنه لازم - أي غير متعد إلى مفعول به (على سبيل المثال - فإن الشعر هو اللغة في مدائها الخاصة ولا غير)

٣ - غياب الوظائف الخارجية يستلزم عنه بتكثيف النقي الداخلي - فالعمل الفني يحكم الجاهل - وهو يتميز بتلاصحه : «الشكل العضوي».

٤ - يحقق الفن مرجعاً بين الأبعاد : الشكل والمحتوى - الفكرة والمادة - نظام الإلهام والتفكير الخ ..

٥ - يعبر الشعر والفن عمومهما عما يستطيعان التعبير عنه وحدهما - أي أن الأفكار الشعرية لا تترجم إلى لغة عامة - ومن ثم فإن تفسيراتها لا حد لها.

وتطبق هذه السمات الخمس المميزة (الإنشائية - عدم التعدد - التلاحم - الامتزاج - التعبير عن الذي لا يحد) أحياناً على مفهوم الخيال في كتيبه - وأحياناً على الفن - وأحياناً على الوسيلة التي هي «الرمز الرومانسي»

أما المحيط أو البيئة المباشرة للكتابات التي يتوقف عندها تودوروف فمحصراً المؤلف الواسع الانتشار والتأثير - الذي كتبه جان بول سارتر في سنة ١٩٤٨ - «ما الأدب؟» - ويشير تودوروف إلى أجزاء هذا الكتاب التي تحمل كل منها سؤالاً محدداً : «ما الكتابة؟» ثم الكتابة؟ من نكتب؟ أما الجزء الرابع فيختص بعض الشيء - فهو مقال وصفي - يتبع برنامجاً معيناً عن «وضع الكاتب في سنة ١٩٤٧» - والواقع أن هذه الأسئلة ليست معارضة - لإجابة كل سؤال مرتبة على إجابة السؤال الذي يليها - فلا نفهم «ما الكتابة» إلا عند معرفة «لِمَ نكتب» - ومن ثم لا نفهم «لماذا؟» إلا إذا أجبنا عن «لِمَ؟» ويتطلب على ذلك أن الإجابة النهائية عن هذه الأسئلة هي في العلاقة بين الكاتب وجمهوره. وعلى هذا الأساس - يحاول سارتر أن يخط طريقاً جديداً للأدب - ويعرف تودوروف أن هذه النظرة البسيطة للأمور ليست بالجديدة - ولكن ما يجذب انتباهه هنا هو خروج الأفكار من مجال التأمل في الأدب - أي مجال البحث عن إطار جديد للدراسات الأدبية - هذا الإطار يحدده سارتر بقوله إن هذه الدراسات يجب أن تكون إيجابية وفارحية - ويوضح سارتر أيضاً في مقاله : «ما الكتابة؟» العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى - كالرسم - والموسيقى - ولكن كيف يعرف الشعر؟ إن الشعراء هم الذين يرفضون استخدام اللغة ... إن الشاعر قد انسحب فجأة من اللغة - الأداة - فهو قد انحصر الوقت الشعري الذي ينظر إلى الكلمات على أنها أشياء وليس على أنها علامات - وكما يلاحظ تودوروف فإن هذا التحول في وظيفة اللغة يؤدي إلى تحول في بينها - إن كلمات الشاعر تشبه الأشياء التي يذكرها - ومن ثم فإن العلاقة بين اللغز والبال حلاقة حركية ... إن الشاعر يختار الصورة المفهومة لتعابيرها مع الشجرة على سبيل المثال - فقد أصبحت اللغة بأكملها مرآة العالم - ومن ثم تولد علاقة مزدوجة بين الكلمة والشيء - الدال - حلاقة تشابه شعري بالإضافة إلى المعنى - ولا سبيل لابتكار لائق هذه المعنى مع النظرية الرومانسية كما قال بيا مونيتروفا ليس وشليجل - ولذا حاول تودوروف من خلال هذه الخطة السارترية التي بعدها جزءاً لا يتجزأ من النظريات «المعاصرة» - والتي نكاد نصبح لديه مرادفة لعبارة «ما بعد الرومانسية» - أن يحصل هذه التيارات في أكثر الكتاب المعاصرين لوردة وتجديداً : موريس بلانشو ورولان بارت

وعندما يتعرض تودوروف لبلانشو فإنه يحدد عنه في مؤلفات معينة بعدها أكثر ميلاً لما يود إثباته - أي استمرارية الخط الرومانسي.

وقد عد كتابي «المساحة الأدبية» و«الكتاب الآن» من ناحية - والحديث للابتهالي - من ناحية أخرى - نقطتين أساسيتين في إبداع بلانشو - ويلاحظ تودوروف أن تأمل بلانشو في الأدب قد نشأ عن تفسيره لبعض الجمل المذكورة عند «ملارميه» التي تتخلل جميع أعماله - وقد كتب ملارميه يقول : «وضع مردوخ للفول - خام ومباشر هنا - أساساً هناك» - ويمر بلانشو - من ناحية - القول للقيد أداة ووسيلة - لغة الحركة والعمل والمنطق والعلم - اللغة المرسلة - التي يجنحها الاستعمال - ومن ناحية أخرى - كلام القصيدة والأدب - حيث القول لم يجد وسيلة مرحلية تابعة ومستعدة - ولكن يحاول أن يتحقق في تجربة خاصة - وكتب ملارميه - «إن الفصل الفني يتعرض حول قدرة الصياغة في الكلمات وفي احتكاكها وتحركها» - ويمر بلانشو - «إن الشاعر يحتج صمط العمل الفني بنفس الحركة التي تعيب الواقع الطبيعي» - ويضيف بلانشو - «يبدو أن التجربة الخاصة للملارميه تبدأ في اللحظة التي ينتقل فيها من تأمل الفصل المنتهى (قصيدة - لوحة الخ ..) إلى التأمل عن تحول العمل إلى بحث عن بداياته»

ومحاولة التوحيد مع هذه البدايات . إن هذا التساؤل هو الأدب ذاته ، هو الأدب عندما يتجه البحث إلى جوهره الأساسي . « إن القول الشعري لا يعنى » ، إنه هو . وهذا ليس ترفا ، بل محاولة جادة من قبل بلاتشو لمحركة الطبيعة الخاصة للعمل الفني . وتكمن السمة الجذابة للأحرفة عن النظرية الرومانسية عند بلاتشو في إبراز دور قضية الإنتاج على حساب المنتج النهائي . ووصف فكر بلاتشو في قالب تاريخي مستوحى من هيجل . فلهذا غربة قريب ، والنفس يمر بتحول مزدوج . فهو من ناحية قد فقد قدرته على حمل المطلق ، ولكن غياب هذه الوظيفة الظاهرة يكاد يعوضها وظيفة أخرى باطنة : التقرب للنفس أكثر فأكثر من جوهره . إذ إن التساؤل من لحظة انبثاق الفن هو محاولة لكشف جوهره

وقد أدت هذه التساؤلات إلى الاهتمام بالبدايات والميزانيات ، والمسل للفتوح أكثر من العمل المطلق . « إن ما يجلبه الفنان - كما يقول بلاتشو - ليس العمل بذاته ، ولكن البحث عنه ، والحركة التي تؤدي إليه ، والتناول الذي يعمل العمل الفني بمكنا . ومن هنا قد يحصل الرصاص مستكشبات عمله على المرحلة النهائية ، وقد يرد الكاتب ألا ينتهى من شيء ، تاركاً مئات الحكايات على شكل أجزاء ومقاطع تكون قد ساعدته على الوصول إلى نقطة ما يتجاوزها ، باحثاً عن نقطة أبعد .

وبعد بلاتشو يؤكد : « ربما لم تكن أمام كتاب بل أمام ما هو أكثر من كتاب .. ربما تقرب من المنهج التي للحركة التي تؤدي إلى كل هذه الكتب . ربما التقربنا من هذه النقطة الجديدة ، حيث يضع العمل ويوحد مع جوهره » . ويعلق تودوروف على ذلك بقوله إن بلاتشو في حيلة سحرية دأب وراء جوهر الأدب . ويعزو هذا السحر إلى المراحل التاريخية الثلاث التي مر بها الفن : « لقد بدأ الفن بكونه لغة الآلهة ، ثم لغة البشر ، ثم لغة الفن نفسه . فالعمل الفني الذي كان لغة الآلهة ، ثم لغة غياب الآلهة ثم اللغة المادية المقترنة للإنسان ثم لغة الإنسان في نفسه ، ثم لغة المبرمجين ، لغة المنوعين من الكلام ، ثم لغة الأسرار والغموض واليأس والانتهاز في داخل الإنسان ، ماذا يتفحص حروفاً تلك الانتباه إليه هو نفسه » . وهذا التيار هو ما يدعى الفن اليوم . إن ما يريد الفن أن يؤكده اليوم هو الفن . جميع الفنون أصبحت محدوبة للأنثى .

وقد لا تكون هناك ضرورة لطرح أفكار بلاتشو الرومانسية ، إن كانت لا تمت بصلة لتيار « ما بعد الرومانسية » كما يسميه تودوروف ، ولكنه يرى في كتابه الأخير « الحديث اللانهائي » - سمة تبدو غامضة عن السمات الخمس التي ذكرناها آنفاً ، وهي محاولة لتطهير الوحدة العضوية . وقد أبرزها بلاتشو باعتباره بوجود قريبن أو نصين في كل نص : لغة موحدة ولغة لانهائية ، لغة متلاحمة ولغة متباينة : « المبرهنة على أنها الكلام ، تجربة جنسية وأخرى غير ذلك » . قول مستمد من لغة الكون ، يصور إلى الوحدة ويساعد في البحث عن الكلمة ، وقول « كتابة » يحمل علاقة أساسها اللاهائية والغريبة . « الحديث اللانهائي من ( ١١٠ ) . ويستمر بلاتشو ليقول : « جرى بهذا الإله الذي خلقنا ، والذي يحمل فكراً موحداً ، أن يمتزجنا أو يربطنا لحالنا نتيجة هذه الثنائية التي يحملها إياها » . وقد استحدث بلاتشو كلمة « الهابيد » *happid* لتسمية العمل الفني في منحاء لشتت . « الهابيد » كما يقول - هو الذي لا يتورع في أي جنس من الأجناس الأدبية : هو اللا - عام ، اللا - توليدي ، كما أنه هو اللا - خاص . وهو الذي يرفض الانتماء إلى مقولة الموضوع أو مقولة الذات . وذلك لا يعنى أنه متردد أو غير راجع في الانتماء لأي منها ، ولكنه يفرض علامة أخرى ، لاهي مرتبطة بالظروف الموضوعية ولا بالظروف الذاتية . ولا يموتنا هنا أنه نوره بالظهور التيشوية هذه الفكرة وقد أورد بنفسه هذه العبارة على لسان بيشه « إنه شيء حيوي أن تخصص من الكل ، من الوحدة . يجب أن نقتل الكون ، أن نقتل اسرارنا للكلمة » . الح

وبما أن « الهابيد » هو المرادف للكلمة المكتوبة ، كما تشير هذه العبارة . ولما يجب أن تتأمل هنا إذا لم تكن الكتابة هي أن نطّل مقبول النور أو الإكلام ، وأن نطل على علاقة بالهابيد ، دون الرجوع إلى الوحدة ، أو التناظر للقول أو غير

القول » . فإن ذلك يؤدي بلاتشو إلى نظرية ثنائيات ثلاثة نماذج من القدرات الفكرية . النموذجان الأول والثاني مرتبطان بالكلمة الموحدة ، الكلمة ، في حين يرتبط النموذج الثالث بما أسماه « العلاقة الهابيدة » ، أو ما يدعوه لغة البشر . أو لغة الكتابة التي هي ليست للعرض . « ويورد هذه الفقرة من « الحديث اللانهائي » ( ص ٩٦ ) التي تلخص النظرية البلاشوية في أحدث مراحلها وأنصحبها « في العلامة الأولى يسود قانون التشابه ، فالإنسان يبحث عن الوحدة ، وهو يمتزج بالاختلاف وما هو آخر ، سواء أكان شيئاً أو ذاتاً ، فإنه يعمل على جعله شيئاً . وفي هذه الحالة ، تمر الوحدة من خلال الكل .

وفي العلامة الثانية تتلصق الذات في الآخر . والواقع أن النتيجة النهائية ليست مختلفة بصورة جذرية « في هذه العلامة يلتصق الآخر والآن ، إنها علامة مشاركة أو دمج ، ولكن « اللانها » ثقافة هيمنتها ويصبح الآخر هو المطلق .. والمهدف في كلتا الحالتين هو الوحدة . وهنا تأتي المرحلة الثالثة من العلاقات الفكرية الناتجة عن التأمل في الأدب ، ألا وهي علاقة الهابيد . علينا أن نفكر الآخر ، أن نتكلم ونعبر إلى الآخر ، دون الاستناد إلى الأوحاد ، ودون الاستناد إلى التشابه وعلاقة النموذج الثالث تعرف بالطلب : غياب الإشارة إلى الوحدة . « إن ما يؤسس العلاقة بالآخر هو « الغربة » ، التي نسبح فيها » .

وقد رأى تودوروف في هذه المحاولة تشييد العلاقات الفكرية الحديثة عند بلاتشو . يقول رأى في تلك العلاقة من النموذج الثالث على وجه التحديد شيئاً يشبه التمريف بالشعر والأدب الحديث . وقد أضاف بلاتشو تفسيراً أكثر حداثة للفكر الهيجلي ، فقال عدم القدرة على السيطرة على جوهر الشعر ، فإنه بالجزئية *Fragment* والمحو *dialogue* ( وهي أشكال رومانسية ربما تحمل في طياتها بذور تجاوز الرومانسية للأنثى ) والتكرار الذي لا يتوقف ، يمكن للإنتاج الأدبي الحديث أن يمسو ويتشكل . « المستمر ، والمقطع ، والتكرار ، هي سمات للكلمة الأدبية الحديثة . وهي سمات تبدو متناقضة ولكنها تتصدي للفن بخصبة الوحدة » .

وهنا تتجاوز المنهج الرومانسي بوصفه كائناً على البحث عن الذات الفردية . وعلى علاقة بالآخر أساسها دمج الأضداد . وبطالنا بلاتشو ( وبطالبا الأدب ) بالاعتراف بالآخر كآخر ، دون التوحد معه في علاقة خارجية مزدوجة ، وبطول الاختلاف الذي ليس من أهم أن يكون وفق نموذج ما ، أو سبباً لقوانين الإبداع . ويكون الأدب ( في جميع العصور ) هو محاولة لتعلم هذه العلاقة اللاتوحيدية ، علاقة الاعتراف للنموذج بالآخر في غريبته وتفرده

ويعد أنه يستعرض تودوروف أوجه التجديد في نظرية بلاتشو . يتخذ من أفكار بلاتشو نفسه فريضة لقلده ، إذ إنه يوضح أنه إن كان البحث عن الجوهر ، أو عدم تعدد العمل الفني ، هما سمتا الإنتاج الأوروبي الغربي منذ فترة بلاتشو الذي يطلب بالاعتراف بخرابة الآخر وتفرده ، لم يستطع أن يخرج من دائرة الإيديولوجية الغربية التي تحكم أحواله ، والتي جعلته يرى في الإنسان الغربي محور التأمل ، وجعلت أحكامه على الأدب تصدر عن عقلية لم تعرف تماماً من هو الآخر . ودليل تودوروف على ذلك أنه عندما أعلن بلاتشو أن الرواية « في بلا مستقبل » ، اتبعت الثورة الفنية في أدب الرواية في أمريكا اللاتينية وأدت إلى إنتاج أبعد ما يكون عن البحث عن الجوهر أو عدم تعدد الفن ، ومن ثم فإن بلاتشو لم يستطع أن يفكر الآخر أو يتوقع غريبه الآخر .

وإذا كان تودوروف قد وجد سمات ليجيدية عند بلاتشو ، يبرغم من لقلده له ، فإنه يتوقف أيضاً عند شخصية أصبحت محورية اليوم في مجال التجديد الفكري المعاصر ، وأسمى رولان بارت .

وفي البداية يحمل تودوروف سمات للتأخر الذي لدى بارت . فإذا كان هذا التأخر يمتد عند بلاتشو على الإنتاجية وعدم التعدد ، فإننا ، وإن وجدنا أيضاً لدى بارت عدم تعدد العمل الفني ، فإنه - أي بارت - يهتم أكثر بما يسميه « كلمة القصص »

للتصير المستمر في المتاحج التي تمتصه ، حتى إنه في خلال حشره دائما تقلب بين  
لأركسية (المزوية بأعمال سارتر وريخت) وحتى البهوية ، ثم الكاهبة  
Telquelisme ، فهو يردد أفكار الآخرين ، ولذا لم يكن له تلاميذ محق .

وقد صعب بعد ذلك من موقع بارت في الفكر المعاصر ، ولكن هذا الموقف  
الذي وقعه بارت كان له ما يبرره . وقد أراد هو ذلك وأوصحه في كتابه « بارت  
يقلمه » . وإذا انحصر فهم بارت على هذا الجانب ، فإنه يكون قد أضعف في  
استيعاب المعطاء الفكري الذي قدمه ، لأن الجديد العمل ، والإضافة الحقيقية التي  
يدين بها الفكر المعرفي لبارت ، لا تكمن في مضمون مقولاته بقدر ما هي في إنتاجية  
سياقه Exonciation

وقد تكون هذه الفقرة من كتاب رولان بارت موضحة للقصد . يقول بارت  
وأصفا كيفية صياغته لعمله : « يبدو أن السياق متأثر بمجندية تعتمد على عنصرين :  
الرأي السائد وتقبضه ، اللوكسا وفيلودوكس ، الكليشيات والتجديد .. إن  
عمل يستجيب لمركتين : حركة الخط المستقيم (التكرار ، الإضافة ، إلحاق الفكرة  
أو الصورة) ثم حركة «الترجاج» ، أي الخط الزددي الحركة (التقيض ، الرجوع  
إلى الوراء ، الرغص ، الإنكار ، الإياب ، حركة الـ ج أو آخر حروف اللغة  
الفرنسية) .

وهنا يلتقي بارت ببلاتو والفكر المعرفي المعاصر ، الذي يتجاوز المرحلة  
الرومانسية الباحثة عن إدماج الأصدقاء . وتبدد المسمة الأساسية لكل هذه الأعمال ،  
ألا وهي سمة «التشيت» التي تجعل الكاتب عاجزاً عن معرفة «من يتكلم ؟» في  
النص . إنها عدة أصوات ، إنه قاص وروائي وكاتب وفاعل حوار ، إنها «فرقة  
الأصدقاء» التي أشار إليها بارت في كتابه الذي أصبح أساساً لفهم تطور الفكر  
البارتي : « بارت يقلمه » . وأخيراً نستطيع القول إن قراءة نودوروف لبعض  
الكتاب المعاصرين قد بلورت لديها بعض المعرفة عن تطور الفكر الأدبي الفرنسي  
للمعاصر . وتتلخص هذه المعرفة في النقاط التالية

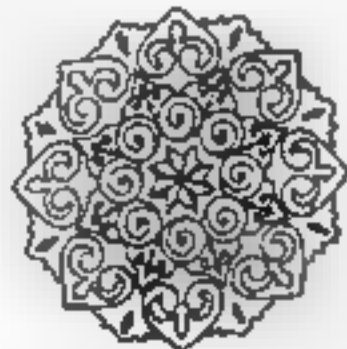
- ١ - استمرارية التيار الرومانسي
- ٢ - يزوغ بعض التيارات الحديثة ، خصوصاً عند بلاتو وبارت ، ولكنها  
تيارات صعبة التحديد ومثيرة .
- ٣ - التأكيد - نظرياً - عند بلاتو على المحافظة على اختلاف الآخر .
- ٤ - أما بارت فإنه يعطي صورة للآخر دون أن يندمج فيه ، ويقول بتعدد  
الأصوات ، ويثبت موقفه هذا بالأصالة Inauthentiché
- ٥ - ويخلق ميدان الانجذابان فيها أصدقاء بالهابة « Neutre » ، الهابذ ككتاب  
للأنا وكوجود للآخر .

والمرحمة التي نخل عدم نعدى العمل المعرفي عند بارت تشمل الفترة من ١٩٦٠  
إلى ١٩٦٦ . التي بلورت في مقالاته النقدية Essais Critique وترتبط هذه  
الفكرة أيضاً بالبحث عن الطهر . وكما يقول بارت في مقالاته النقدية : « العمل  
يكتب وهو يبحث عن نفسه » (ص : ١١) - أو (ص : ١٤٠) « جوهر الأدب  
ليس أكثر من حرفته » . أو في مجال آخر : « العمل يكتب على غير قصد »  
(ص : ١٤٩) . والتبر الذي يحاول بارت أن يوضحه بين فقط « كتاب  
Ecrivains وكتابة Ecrivains » ، يشبه إلى حد كبير العيز الذي يقوم به  
سارتر بين الشعر والنثر

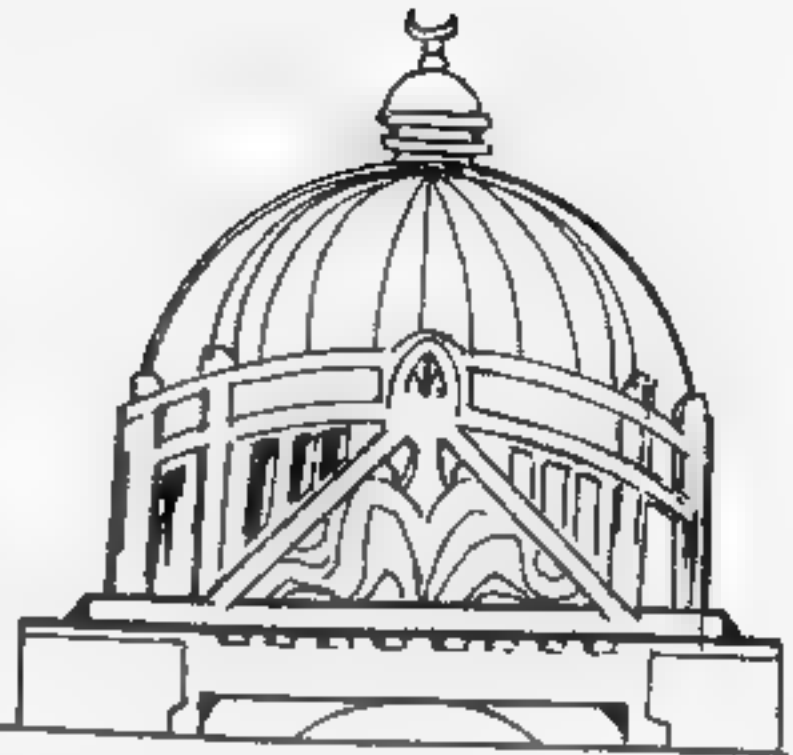
ولكن ما يحاول نودوروف أن يوضحه هو أن فكرة «كثرة المعنى هي المسيطرة  
عند بارت» . وهي توازي في هذا المجال فكرة الإنتاجية عند بلاتو . وهي تشمل  
في أغلب أعماله ، حيث يقول : « إن معنى العالم ليس قابلاً للتلفظ ، وأهم واجب  
على الفنان هو استكشاف المعاني الممكنة ، التي إن أخذناها كلها على حدة تصبح  
بالضرورة كدبا ، ولكن مجموعها هو الذي يشكل حقيقة الكاتب » .. أو في مجال  
آخر « إن الكاتب ليس بإعاليق التباس ، أو يقول : « إن العمل ينطوي على عدة  
معان ، ليس لصغر في القاري . ولكن نتيجة بنيته الخاصة » . ثم إن العمل  
« خالده » ، لا لأنه يحرص معنى واحداً على أناس مختلفين ولكن لأنه يفتح معنى  
مختلفة على شخص واحد » . (نقد وحقيقة ص : ٥١) . أو كما ذكر في مقال كتبه  
في مجلة الاستبطان « من العمل إلى النص » : « إن النص ... يرجع بالهدالي إلى  
ما لانهاية ، إن النص يستعمل ... فالنص ليس معروفاً بل جملة ، وهذا لا يعني  
فقط أنه يخفي على عدة معان ، ولكنه يخفي في مواقع يتكرر المعنى كما تتكرر  
لا سبيل إلى رده إلى وحدة معجانية » . (من العمل إلى النص ، ص : ٢٢٧) ( Del l'Ouvre au Texte ٢٢٨

ويحاول بارت العيز بين ما هو قابل للقراءة Scriptible وما هو قابل للكتابة  
Scriptible ، أي ما يسميه العمل الكامل والنص « إن العمل للتكامل  
صحيح الزمنية ، أما النص فزمني لاحتها . فالعمل الذي تشمل ، وتضمهم ،  
وتتلقى طبعاً الزمنية هو نص » . وقد ذكر بلاتو ذلك بطريقة أخرى عندما قارن  
بين العمل « الذي يجد الأكياس » والنص « الذي يترك فيه الأكياس أو المغموض على  
سجته » . ويفتح بارت أن تكون نظرية النص هي ممارسة الكتابة . وهنا يضيف  
نودوروف « يودنا لو أنصت الآن : إن نظرية الرواية يجب أن تكون هي نفسها  
رواية ، والشعر لا يمكن أن يفهم سوى الشعر » ولكن على بارت هو الذي يتكلم أو  
فودريش شينجل ؟

ويخلص نودوروف من هذا إلى قوله إن تقليدية الآراء التي يفتحها بارت  
واضحة للعيان . وقد هوجم بارت كحجة هذا الموقف ، كما هوجم أيضاً نتيجة



# الرسائل الجامعية



## [١] فن القصة القصيرة في فلسطين

□ عرصه:  
مجدى العفيفي



بدأت المرحلة الأولى لشداء القصة القصيرة الفنية وتطورها في ظل الرومانسية بوصفها مدخلاً أدبياً للتعبير في فلسطين. وتضمن كتاباً تجمع بينهم خصائص فنية مشتركة. وقد اسعد معظم هؤلاء الكتاب مكوناتهم الفكرية وأهوائهم الفنية من مقالات وفلاد. مثل القاطلة الروسية لحلة في «حليل يندس» و«عجاني صدى» و«الثقافة الإنجليزية» لحلة في «عهد الحميد ياسر» و«بحرى قمرلر» و«محمد لفاع» و«محمد أديب العاصري» و«الثقافة العربية» لحلة في «محمود سيف الدين الأيرلي». وقد كانت هذه المقالات ترفد التعبير الفني وتساعد عليه، ولكن بظل مضمون القصص مرتبطاً بالواقع، يستمد منه ملامحه واتجاهاته، فتمكس رؤية الكتاب الخاصة بأزمات الواقع وثقافته.

ويحصر الباحث مسار القصة القصيرة في هذه السلسلة في ثلاثة اتجاهات فكرية عبرت عن علاقة الأدب بالواقع، وعلاقة القصة القصيرة بالبيئة الاجتماعية. وذلك من خلال ثلاثة محاور تتعلق بالصورة الفنية لشخصية القصة وهي الاغتراب - وأزمة الشخصية، والتركيز على الطوائف الطلي، ثم الشخصية بوصفها دمعاً

أما عن الاتجاه الأول فيرى الباحث أنه في عظم القامح بين الحضاريين العربية والتقدمية. وما نجم عنه من تغيرات، بدأ الفلق الزمان والمكان في ذهن الإنسان الفلسطيني وشعره عقب الحرب العالمية الثانية، وقد واكب الأدب والفن هذا الفلق الذي أحسه الكتاب والأدباء، حيث شعروا بالاضطراب من مجتمعهم وأدركوا أن المسافة بعيدة بينهم وبين الواقع الاجتماعي، وقد برزت هذه الصورة الرومانسية للكتاب أو بالأحرى، لشخصياتهم عند «بحرى قمرلر» في مجموعتها «عابرو السيل». ومن خلال تحليل الباحث لهذه المجموعة خلص إلى أن أزمة الاغتراب عند الكاتبة تمثل عطفاً متطوراً في مجال الفكر والفن وتغلغل تطوراً نوعياً لحركة الأدب الفلسطيني بعد الحرب العالمية الثانية، فصر عن إبراز كتاب القصة المترجمة

الباحث في الأدب العربي الحديث. يلاحظ قصوراً واضحاً في الدراسة القصة الفلسطينية. على الرغم من كثرة ما هو منشور منها في الصحف والمجلات الأدبية. وفي المجموعات القصصية التي كتبها كتاب فلسطينيون يعيشون داخل فلسطين أو خارجها

صحيح أن ثمة دراسات قد جاهدت لسد هذا القصور من قبل «حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة» للدكتور عبد الرحمن ياقو. و«القصة القصيرة في بلاد الشام» للدكتور نجم حسن اليان. ولكن مثل هذه الدراسات لم ترو ظمناً فلسطينياً لمعرفة هذا الفن في فلسطين، خصوصاً إذا قورنت بالدراسات التي تناولت فن القصة القصيرة في الأنظار العربية الأخرى

وأخر دراسة حاولت تغطية الفراغ التقدي الذي تعاني منه المكتبة العربية بإزالة القصة القصيرة في فلسطين. هي الرسالة التي قدمها الباحث الفلسطيني «حسن علبان» إلى جامعة القاهرة لتليل درجة الماجستير في موضوع «فن القصة القصيرة في فلسطين في القرن العشرين» تحت إشراف الدكتور طه وادي

لقد استعان الباحث - بادي ذي يده - بالمسح الواقعي. سواء في كشف العوامل المؤثرة في نشأة المدرسة الأدبية. ورومانسية كانت أم واقعية. كما استعان به في التحليل الفني للأعمال القصصية الكثيرة التي تناولها البحث. وقد درس الباحث المجموعات القصصية التي تبرز اتجاهات أدبية محدودة. ومرحلة رسمية وفنية. من مراحل القصة القصيرة. فدرس المضمون والفضايا الفكرية التي وقف عندها كتاب المرحلة والشخصيات القصصية. والزمان والمكان والفراغ على بناء القصة. كما توقف عند بعض خصائص الأسلوب في السرد والحلول

قسم الباحث رحلة القصة القصيرة في فلسطين إلى أربعة مراحل: مرحلة القصة الرومانسية. وتبدأ من أوائل القرن العشرين حتى منتصفه. ثم مرحلة تأصيل القصة الرومانسية وتشمل المدة بين سني ١٩٥٦ - ١٩٦٧. ثم مرحلة نشأة القصة الواقعية بين عامي ١٩٤٨ - ١٩٦٧. أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة تأصيل القصة الواقعية وتضمن السلسلة بين سني ١٩٦٧ - ١٩٧٣

أما الاتجاه الثاني ، فيطلب على الكتاب فيه الفرد على القيم والمبادئ القابلة في الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات ، وعلى الاستغلال الطبقى ، وقد مثل صورة هذا الفرد : « عبد الحميد ياسين » و « نجاني صدق » .

وأما الاتجاه الثالث ، الذى يبرز فيه الشخصية بوصفها رمزاً ، فيتناول الموضوعات الحسنة ، والملمحة إلى الرمز عموماً من المفارقة أو الاعتقال . وقد مثل هذا الاتجاه : محمد ظفاح في مجموعته « الأصيلة » وميشيل الحاج في مجموعته « قبور الأحياء » و « المهنون يمشق الموت » وطه القاسى في مجموعته « ضحايا وقرابين » .

ويعنى بنا الباحث - في الفصل الثانى - إلى مرحلة تأسيس القصة القصيرة الرومانسية . وقد توفقت مرحلة بدايات القصة الرومانسية عند عام ١٩٥٦ . لأن هذا التاريخ كان بداية مرحلة مهمة لها اثرها : المادية والاجتماعية والفنية . إذ أعطت الكتاب دفعة قوية . وتصوراً جديداً . ومواقف جديدة . ورؤية جديدة لأزمة الصراع العرقى اليهودى . وقد مثل هذه المرحلة من عمر القصة الرومانسية كتاب هم دورهم في عملية التأسيس شكلاً ومضموناً . مثل محمد جلال عناية في مجموعته « دم على الحمار » . ويوسف جاد الحق في مجموعته « الثالثة المنطق » . ومحمود سيف الدين الايزلى في مجموعته « ما نزل القمر » . ومن ينتهى الليل » .

ويلاحظ الباحث أن المضمون الاجتماعى قد حظى بتصويب موفور من عناية الكتاب . وذلك نتيجة الإحساس التوسى برباح التعبير الذى ضيق على الأفراد والجماعات داخل المجتمع الفلسطينى . ومن أهم المصائب الاجتماعية : قضية الحب . ومن صورها : عاطفة الأمومة . وحب الوطن . وحب الإنسان لأبيه الإنسان . وحب الرجل للمرأة بصورة شرعية وغير الشرعية . والقضية الوطنية فقد حظيت بتصويب طيب من كتابات الأدباء . وكذلك بين خلال تصويرهم للصراع العرقى اليهودى في عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ و ١٩٥٦ ولكن أفكار الشخصيات لم تقتصر على القضايا الاجتماعية والوطنية فحسب بل اتسع نطاقها ليشمل قضايا الوجود والموت والحياة . وقد عرضت هذه القضايا من خلال شخصيات ذوات رؤية واضحة . ومواقف محددة توسع أفقها بما يبرز في قصص المرحلة السابقة . وذلك لاستقامة الأدوات الفنية القصصية

م يتناول الباحث بنا إلى المرحلة الواقعية في القصة القصيرة في فلسطين . تلك التى راكبت مرحلة المد الاشتراكي . ولم يكن ظهورها نتيجة نظرية أو وليد صدفة فنية . بل كان نتاج ولادة طبيعية لمركبة المجتمع المتطورة الدامية إلى إصلاح الفرد والمجتمع . وبهذه الباحث إلى أن القصة الواقعية عاصرت القصة الرومانسية من حيث النشأة على يدهى كتاب تفاعلوا مع الأحداث والمتغيرات السلبية في المنطقة . وادركوا أن القصة الواقعية هى الشكل الأنسب للتعبير الأدبى عن قضايا مجتمعهم ومبادئهم . ولذلك المجهت كتاباتهم إلى التعبير عن وجدان الجماهير وعن الظلم الواقع عليهم لأسباب مادية وسياسية . ومن هؤلاء : « عارف طهروني » و « أمين فارسى طحس » . و « نجاني صدق » .

ويرى الباحث أن غمر الكثير من البلدان العربية عن طريق ثورات . أهمها ثورة يوليو المصرية . دفعت الفكر العربى خطوات كثيرة . كما أدى إلى فتح مجالات الاتصال المتعددة بالفكر العالمى . وقد تبنى ذلك بالكتاب الفلسطينى - في مجال القصة - إلى مدى العلاقات الفردية والاجتماعية والإنسانية . وإلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية والاقتصادية وأثرها على الفرد والمجتمع - سلوكاً وضميراً . وحياتها

وقد حدد الباحث بداية « الواقعية » بالنكبة الأولى في عام ١٩٤٨ . وبدايتها بالنكبة الثانية في عام ١٩٦٧ . لما مثله هذا العام من نقطة تحول إلى مرحلة جديدة في الروى والواقف . وقد مثل هذا الاتجاه كتاب محمود البشير وهم يكرسون طاقاتهم لبناء مستقبل مختلف . بثورات مدركة واعية ومن أهمهم : امجد فارس - وجبرا

إبراهيم جبرا - و « نجاني صدق » - ومحمدة عزام - ويوسف شرورو . و « حسان كنفاني » لقد مثل هؤلاء الكتاب - بمجموعاتهم القصصية - النزعة الواقعية في صورتها النقدية . وعكسوا إيمانهم بضرورة تبنى القيم العاصدة في المجتمع . دون وعظ أو سطحية . كما حرصوا على تلاحم الشكل والمضمون في الأثر الأدبى . والحرص على عدم الابتعاد عن روح الجماهير

ومن أهم القضايا التى عالجها كتاب هذه المرحلة . القضية السياسية التى نتجت عنها آثار كبيرة عميقة في المجتمع الفلسطينى بوجه خاص . والبلاد العربية بوجه عام . بما أحدثته من خلخلة في القيم والمفاهيم . والاضطراب في الروية والسلوك . ولقد تناول كتاب هذا الاتجاه القضية القومية من زاوية جديدة مختلفة عن الرؤية الرومانسية . فلم يجرأ إليها لتكون موقع أسلامهم بل وصرحوا في قصصهم موضع التحليل . من حيث مقوماتها والعوامل الفاعلة فيها . وتناجها على حياة الشخصية الفلسطينية

ويرصد الباحث مدى التطور الذى أحدثته القصة القصيرة في فلسطين منذ عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ فيؤكد أن التطور والنضج بظهوران في كل روايات القصة . سواء من حيث بناء الحدث . أو رسم الشخصية . أو توضيح الزمان والمكان . وفي اللغة : سرداً وحولاً

م نأق . بعد ذلك . مرحلة تأسيس القصة الواقعية القصيرة . التى تشمل الحقبة الممتدة من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٣ . ويوضح الباحث عوامل نضج الاتجاه الواقعى في هذه المرحلة . وعلى رأسها نكبة ١٩٦٧ التى غيرت كثيراً من المفاهيم والقيم والآراء التى كانت سائدة قبل هذا التاريخ . وحررت الواقع من لويه الضعافى . وفتحت الباب أمام افلام شابة . كانت تظهر على استحياء قبل هذه التاريخ . ولكنها تلاطت مع الواقع الجديد - الثورة - ومن هؤلاء : رشاد أبو شاوور . وأمير حبيبى . ونوفيق فياض . و « حسان كنفاني » و « صالح أبو إسح » . وحسن أبو النجا . و « خليل السواحرى » . و « فخرى قنار » . و « عبد الحق » . وأحمد عودة . ومحمود الرعاوى . و « فريد محلة »

وقد عبرت هذه المرحلة من عمر القصة القصيرة الواقعية . على الرغم من رفضها الزمنية المحدودة . بالمعطاء الذى أودعته أفلام متنوعة ومتعددة راكبت تطور الإنسان الفلسطينى في مواقف مختلفة

ويلاحظ الباحث أن القضية القومية قد اتسعت أبعادها . وتعددت خلاها . في قصص هذه المرحلة . فبدأت نظرة كتاب الأرض المحتلة أكثر طاقاً وإشراقاً من نظرة الإنسان الفلسطينى خارج الأرض المحتلة . ذلك الذى انسدت نظرتهم منذ البداية بالسواد والتمرق

وتأق القضية الاجتماعية في الزبة الثانية من حيث الأهمية . طلبا القضية الاقتصادية . ويوجد في قصص هذه المرحلة بعد جديد لم يعمده من قبل . تمثل في سلوك شخصيات الأرض المحتلة . الرامى إلى شراء الخلفات العرب الذين هاجروا منذ سنة ١٩٤٨ حتى سنة ١٩٦٧ . وحفظها . على أمل أن يعود إليها أصحابها ذات يوم

لما عى البناء الذى فيلاحظ الباحث التلاحم القوي بين كتاب هذه المرحلة وشخصياتهم الأمر الذى يكشف عن عمق الرؤية وصرحها . فيؤكد أن مشكلة الفرد ليست إلا حلقة من مشاكل المجتمع . فقد انتصبت الشخصيات إلى ينسب الفلسطينية من خلال الأوضاع التى وجدت فيها . وشهدت هذه المرحلة تحقيق التوازن بين العالم الداخلى للشخصية وعالمها الخارجى . واحتق الكتاب بصهرى الزمان والمكان . وأحدث الشخصيات من الأرض الفلسطينية صرحاً حياً تتحرك فيه . وتأخذ أبعاد المكان والزمان أهمية واضحة في القصص . وذلك لما لها من دلالة على ربط الحاضر بالماضى وإلقاء الضوء على الواقع الذى يشهده الشخصيات . ولقد بين الباحث دور السرد والحول في نضج القصة القصيرة الواقعية التى مثلت مرحلة



متطورة شكلاً ومضموناً من عمر القصة في فلسطين ، سواء في عرض المصاحف - أو بناء الشخصيات - أو إقامة الحدث القصصى

هذا هو مسار القصة القصيرة في فلسطين ، سواء كانت القصة التي تنتمي إلى الاتجاه الرومانسى أو إلى الاتجاه الواقعى . وقد أوضحنا الرسالة أن الاتجاه قد

عبّر إلى حد كبير عن قضايا الواقع الفلسطيني على الرغم من اختلاف النظرة وطريقة التعبير . ولكن الدراسة أثبتت أن الاتجاه الواقعى هو الذى كتب له القصة على الاستمرارية والبقاء والهيبة . لأن الواقعية أفضل على تصوير الواقع الفلسطيني المتأصل - دوماً - مع الأحداث الكثيرة التي يعاني منها الإنسان الفلسطينى

## الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

بعد الأستاذ نجيب محفوظ . حقلاً خصباً . ومبعثاً لا ينضب لعمل النقد والقياد . فقد استقطب أدبه القصصى كافة الاتجاهات النقدية . وأثمر هذا الاستقطاب عشرات الدراسات . بأكثر من لغة . وحظي منه الروائى بالأهتمام الأكبر . دعا على حساب الإهتمام بفن القصة القصيرة لديه . فنسب القصة القصيرة من النقد لا يتكافأ مع ما قدمه من جهد إبداعى في هذا المجال . الأمر الذى يتيح الفرصة لاستمرار الزعم القائل بأن نجيب محفوظ كاتب دروس فى فهم القصة أو الزعم بأن قصصه القصيرة ليست سوى «سكتشات» . وتجارب لأعماله الروائية والدراسة التي بين أيدينا . تلج علينا أن ننظر إلى نجيب محفوظ بوصفه كاتب رواية وقصة قصيرة مما

لأنما الدراسة فهي «الأسس الفنية لتطور القصة القصيرة عند الكاتب المصرى المعاصر نجيب محفوظ» . وقد قدمها الباحث «حسن البندولى» . إلى كلية دار العلوم للحصول على درجة الماجستير . ونافذا بتقدير امتياز تحت إشراف الدكتور عبد الحكيم حسان

يعنى هذا البحث بدراسة قصص نجيب محفوظ القصيرة . دراسة نصية . تتحقق النص . ففهم معنياته . وتكشف عن طاقته التطورية . وتحقيق ذلك اتجه الباحث إلى حصر إنتاج الكاتب المنشور في الدوريات والمجلفات والمجموعات ابتداء من عام ١٩٣٤ - وهو العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ أول قصة قصيرة - إلى نهاية عام ١٩٧٢ . وهو العام الذى جمعه الباحث نهاية لحيته . وتحتل قصص نجيب محفوظ - في هذه الدراسة - غير ثلاثة مستويات من القصص . قصة قصص تحريرية متعزلة البناء . وأخرى طامحة إلى التفج . وثمة قصص سجلت نصجاً نصياً بجوار التجريب والطموح

ولقد افترض هذا التفاوت من الباحث لربوب الرسالة إلى ثلاثة أبواب . تولى الباب الأول تحليل القصص التي يتراوح مستواها بين التجريب والطموح وأنها ما «مرحلة البداية» . وفى الباب الثانى عهد الباحث إلى دراسة القصص التي تقع في سرة بين المرحلتين وأطلق عليها «المرحلة الوسطى» . أما الباب الثالث فقد انحصر بالقصص التي بلغت قمة التعبير القصصى . وهي تشكل أغلب إنتاج الكاتب . وهي «المرحلة الحديثة» . وقد أعطب هذا الباب ملحق بيلوجيرال لقصص نجيب محفوظ المنشورة بين عام ١٩٣٤ إلى نهاية عام ١٩٧٢

عناج الباحث . في الباب الأول - قصص مرحلة البداية على مستوى - مستوى بدت فيه القصص متعزلة التصميم مضطربة البناء . فالحدث مجرد وقائع

متراكمة والشخصية مسطحة . والزمان في تغير متصل . تزدحم القصة بالأماكن . تصبح القصة - في النهاية - صورة لرواية مختصرة أو مطوطة . ولقد لبدى ذلك كله . من خلال تحليل الباحث للقصص «من القصص و«وفاء» . و«ملساء الخروب» . و«حكمة الحموى» . و«الدهر للعم» . و«الذكرى» .

أما المستوى الثانى فقد ظهر فيه البناء القصصى قريباً من التصريح . ليحل - بحق - بداية «الصح القالب القى» . حيث يرصد القاص رجداً صموحاً صلبة كلاً من الحدث والشخصية . وبسطر بسيطة نسبية - على حركة الزمن - رغم حشد القصة بالأماكن والفرص بالسر المأفى . ولكن معجم النص واخوار يتحرر عروا ملحوظاً من كثير من السطيات . ويغشيد الباحث على ذلك بقصص «أدلة الاتهام» . و«لوثة جوف الأرض» . و«الحلم واليقظة» . و«البحث عن روج» . و«المرحلة» . و«الشر النبوءة» . و«نحن الأمومة» . و«القصص من برديس» .

ويكشف هذان المستويان من النص لدى نجيب محفوظ عن حلقة بارزة . مزجها أن قصص البداية لم تتجاوز التجريب الذى لا يعدو أن يكون تهيئاً لمرحلة جديدة مطورة عنها . وهي المرحلة التي أطلق الباحث عليها «المرحلة الوسطى» . وتضم عالاً وتربع قصص طوق - فيها - القصص التجريبية . وتضم عناصر قصص . وإن كانت لا ترق إلى مستوى القصص الأخرى التي كتبها نجيب محفوظ فيما بين عامى ١٩٦٦ - ١٩٧٢ . وتضم عالة وسبا من القصص

وبأخذ الحدث القصصى - في هذه المرحلة الوسطى - ثلاثة اتجاهات متميزة . فهو «مستطوفاً» بعض القصص . ويتصف «بالانفعال» في بعضها الآخر . ويكون «مناسكا» في البعض الآخر . ويمثل الحدث المستطوفاً في قصص «قناع الحب» . و«الأراجوز المزد» . و«فتاة العصر» . و«نحن زوجة» . فالكتاب بعد أن يفرغ من تقديم الحدث في كل قصة من هذه القصص - يضيف إليه إضافة يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أن يتأثر الحدث ويصبح الحدث المتصل في قصص «للرعى المتبادل» . و«الحظ» . و«دوغمي المخرج» . و«عصر تلك أسركان» . أما الحدث المناسك فينبدى في قصص من مثل «مس الحنود» . و«وبذلة الأسير» .

ويقدر الباحث أن الشخصيات القصصية في المرحلة الوسطى . شخصيات ضرد بالتشويق . و«التور» . وتطمح إلى أن تكون شخصيات متكاملة في

ويربط الإطار الزمنى للقصص هذه المرحلة بتجربة الحدث ارتباطاً منطقياً . إذ تعرض طبيعة الحدث وطاقته النفسية لتحديد الزمن . طوياً أو قصراً . وبمعى القاص بالمكان عناية تحقق وحركة الحدث المرحلية . بمعنى أن تربط المعالجة القصصية قد اناح للمكان طاقة فعالة وظفت في خدمة الحدث . يضاف إلى ذلك أن التحديد المكاني قد حقق ثلاثة أغراض هي : التركيز - وإيضاح الزمن . ومن ثم تعميق وقع الحدث في المتلقي . ويحدد القاص - فيما يتعلق بأسلوب العرض - في ثلاثة طرق مختلفة . لكل منها دلالتها أو قيمها الفنية . أما الطريقة الأولى فتتعلق باستخدام المصح التحليلي والمصح التحليلي . متفردين أو مجتمعين . في تقديم الحدث أو عرض الشخصية . وهو ما يصبه الباحث بالشكل الثانى . والطريقة الثانية طريقه

الترجمة الثانية - وهي طريقة سهلة يمكن للقارئ بواسطتها الحصول على نسخة اعظم وأكثر قرباً للنص - تمثل الطريقة الثالثة في الرسائل - التي وضعها القاص بعدد من أحداث في عدد من قصصه

ولدى الكاتب ثلاث ظواهر تكشف عنها الصورة التعبيرية في قصص المرحلة الوسطى - الصورة اللغة صورة نصي على درجة عالية من الإحكام والتوازن - لكنها ليست لغة خاصة لنص على القارئ - الموسط الثقافية - وتصل الظاهرة الثانية باستعمال القاص للألفاظ الأجنبية والألفاظ العامية في بعض لراكبه القصص - وتصل الظاهرة الثالثة بالاستعداد في بعض الصور الحرة في عدد قليل من القصص - ويؤكد الباحث أن الاستعداد ضروري في أحيان وغير ضروري في أحيان أخرى - فالهم في الأمر هو توظيف الصورة الاستعارية توظيفا دالاً - يسحبها من سلبية التوازن المثل

ويعرض الباحث - في الباب الثالث والأخير من الدراسة - للمرحلة السادسة - وينتقل معه بالقصص التي فرضت منظوراً نقدياً جديداً بتأثير المنظور النقدي الذي تشكله قصص مرحلة البداية والمرحلة الوسطى

ويظهر من قصص المرحلة الحديثة أن الحدث يأخذ هذه الاتجاهات متميزة الاتجاه التطبيقي المتطور - والاتجاه التماثلي - والاتجاه السردى الوفوري - وأخيراً الاتجاه الحواري - ويلاحظ الباحث عنصر الحلم الذي استعمله الكاتب - باخذ طابع الظاهرة اللاتنية في بعض القصص - وقد وظف نجيب محفوظ هذا العنصر توظيفا قنيا وهو يتصدى لعدد من شخصيات قصصه - أو لتطوير أحداث حيث يبدو التوظيف ظاهرة لا يمكن تجاهلها - والأحلام المستخدمة في تطوير الحدث أو رسم الشخصيات - كما نلاحظها قراءة تنبئية لكل قصص - للاحد وجهين في الوجهة الأولى يخلق بالحلم التماثل على شيء - يمكن في فكرة الشخصية - وتشد خلاص منه - وفي الوجهة الثانية يهدف الحلم إلى تحديد من قبله سبق في المستقبل - ورغم عابر هائل الوجهين إلا أنها تلتقيان حول هدف واحد - بعض إلى الشخصية أو تطوير الحدث إلى نقطة محددة

وبقدم القاص الحدث في قصص الاتجاه التطبيقي المتطور - بسرعة يقاغة - متقدمة ومتراجعة - هذه السرعة الإيقاعية لا تنح للقاص فرصة لتعامل القاص - أو الانتقاء المتالي بينات مرسومة رسماً مفعلاً - ولذلك يبدو المكان بهفة جامدة - في قصص هذه المرحلة - باعاً غير واضح المعالم أقرب إلى التجريد منه إلى الجسم - وتتميز طبيعة الزمن الذي يستغرق الحدث القصص لتكتسب طابع السرعة - ليس مثلاً فهو لأحداث متلاحق

ولكن يختلف وضع هذين العنصرين - المكان والزمان - في الاتجاه التماثلي - إذ يسحو المكان إلى التحدد في بعض القصص - ولأحد وجهة غامضة باعثة في قصص أخرى - بينما يتراوح الزمن بين التكتيف والتحول السريع - ويتميز بصفه الانحلال في القصص الحواري - تلك التي تستهدف عن طريق المبادلة الحواري التعبير عن الفكرة المهددة - وحين يتناول الباحث عنصرى الزمان والمكان - في قصص الاتجاه الذي يقوم على تيار الوعي - يجد تغيراً في استخدام هذين

العنصرين - وينتقل في قصص هذا الاتجاه بما يسمى بعملية «الموتاج» وهي تكتيف سبالي تأثر به نجيب محفوظ كما تأثر به كبار كتاب الوعي مثل «جيمس جويس» و«فروجييا وولف»

وتبدو عملية الموتاج الزمن في بعض قصص مجموعة «ديا الله» ويلاحظ الباحث أن نجيب محفوظ يثبت الشخصية في المكان - ولكن يتحرك ذهنها أو وعيها ما بين أزمنة الماضي والمستقبل والحاضر - ويقدم القاص أفكاره - إحداها عن الماضي البعيد والأخرى عن الماضي القريب - ثم يسقط هاتين الفكرتين على صورة الحاضر في ذهن الشخصية - تلك التي لا يثبت وعيها الشط أن يلب إلى فكرة مستقبلية

ويعمد نجيب محفوظ إلى الموتاج المكاني في العديد من قصص هذا النوع - يقوم بتثبيت الزمن عند نقطة أو لحظة معينة - ثم يجري تغيير لصور المكان بتعدد المناظر - ويبدل للشاهد - وتغير الصور

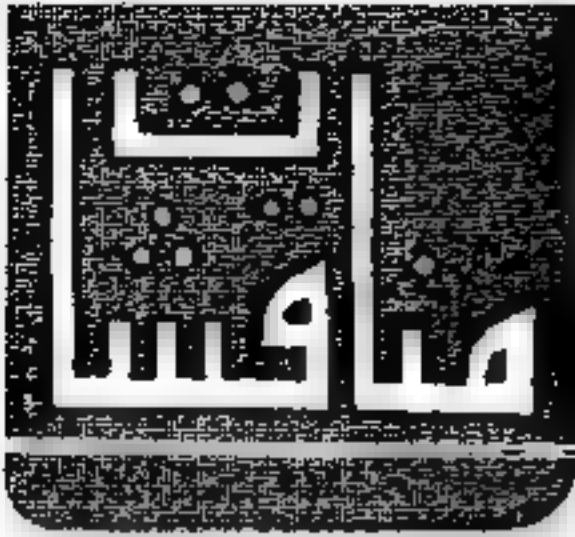
ويرجع الباحث عناية نجيب محفوظ بالموتاج في قصص تيار الوعي إلى وظيفة الموتاج الصمالة التي تتوافق وصيغ القصص في تيار الوعي - ذلك لأن الموتاج تعبير عن الحركة وعن طبيعة الفكر المزدوجة - وهي صيغ تيار الوعي بتقديم المصير المزدوج في الحياة الإنسانية - أي الحياة الداخلية والحياة الخارجية في وقت واحد - وما أن الموتاج تعبير عن الازدواج الفكري أو الحركة الثنائية فإن اصحاب الكتاب عليه جمعه مرونة الحركة - وبمكنه من تحريك الشخصيات المركزية في القصص تحريكاً متقدماً ومتراجحاً - تجاه مستقبل الفعل - كروية محتملة - إزود الشخصيات من الماضي - رغم وضع الشخصية في إطار حاضرها

وقد طور نجيب محفوظ لغة النص - في أعماله القصصية الحديثة - وبمثل هذا التطوير في ظواهر عدة - يجعل لغة النص مقابلة لما التسمت به في مرحلة البداية والمرحلة الوسطى - وتمثل الظاهرة الأولى في عدد الصيغ القصصية التي لمي المروحة - في النص - بين صيغ الأعمال ذات الدلالات الزمنية المختلفة - وتطرح هذه الظاهرة في صيغ تيار الوعي الذي انبججه المؤلف في العديد من قصص هذه المرحلة - وتدل هذه المروحة على أن كلا من صيغة المضارع والأمر تعبر عن لحظة حاضرة أو مستقبلية - بهدف إلى ربط القارئ بأزمنة الشخصية - ربما تمثل الصيغة الماضية تدعياً للحاضر والمستقبل وتوتيراً له

وهناك ظاهرة أخرى يمكن نيلها في قصص تيار الوعي - وهي تنوع ضباط الخطاب - والفنية - والتكلم - وهو تنوع يتناسب مع الحالة الشعورية المتدرجة التي تعرض لها الشخصية

وأما الظاهرة الثالثة التي أربطت بخصص المرحلة الحديثة فهي ظاهرة التكرار - ذكرلو الكلمة أو الجملة أو العبارة داخل الأبنية الأسلوبية - ويسمى ألا تثير هذه الظاهرة انهما بصفاته محمول الكاتب من المترادفات - أو عجزه عن استخدام الضمير العائد - بدلاً من التكرار - إذ يلعب التكرار - في القصص الحديثة - دلالة الفنية في حركة الشخصية أو نحوها أو لتطوير الحدث - فالتكرار متعدد ومقصود لأنه نتيجة توظيف التعبير المناسب والملائم





## ملاحظات قارئ

(أ)

نشرت مجلة (المصور) يابوجرافيا عن الشاعر صلاح عبد الصبور في عدد أكتوبر ١٩٨١ ، ونشرت استعراضات في عددي يناير وأبريل ١٩٨٢ بقلم الأستاذ  
ماهر شفيق فريد ، وإلى استعراض هنا بعض الأشياء :

١ - حوارين شعري :

حبر من الحب (مصالح غفارة من شعر صلاح عبد الصبور المأطوق ، وظهرت في سلسلة الكتاب الذهبي عام ١٩٧١ ، وقد كتبت عنه كلمة في (صباح  
الحبر - عدد ١١ / ٣ / ١٩٧١)

٢ - مقالات ودراسات :

أضحت اليابوجرافيا سلسلة مقالات كتبها صلاح عبد الصبور في (الثقافة العربية) الخيرية عام ١٩٧٤ بعنوان «أصوات شعرية معاصرة»

٣ - أحوال عن صلاح عبد الصبور :

(أ) د. حل حشري زايد : استعحاء الشخصيات القزمية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا ، د. ت

(ب) د. حل حشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة دار العلوم - القاهرة - ١٩٧٩ (الطبعة الثانية) .

٤ - مقالات عن صلاح عبد الصبور

(أ) أمل دقتل : شاعر للمصر وحفل لكل المصور - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ ص ٧١ - ٧٢ .

(ب) محمد مهران السيد : هل ينال احتفاري ؟ الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٣

(ج) رشاد كامل : أقرس معركة شعرية بين العقاد وصلاح عبد الصبور - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٧٨ ، ٧٩

(د) أحمد عتر مصطفى : القاهر ومزمار الدم - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(هـ) يولاد عبد الله الأنور : جبل بعد جبل - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(و) أحمد مرقطي عبد : صلاح عبد الصبور كما نراه - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١

(ز) يسرى العزب : أرض جديدة للشعر - الرواية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٨١ .

(ح) عصام النازي : أول من بحث عنه في القاهرة - الرواية - أكتوبر ٨١ - ص ٨٣

(ط) ماجد يوسف : تليق حل ماحضت - الرواية - أكتوبر ٨١ - ص ٨٢

(ي) ..... : صلاح عبد الصبور ، الشعر والثروت وجبل الصمت ، الرواية ، أكتوبر ، ص ٦٨ - ٧٠ .

(ك) حسين حل عبد : مطلوب فنير خريطة الشعر المعاصر - الوطن (البانة) ١١ / ٥ / ١٩٨١

(م) د. حل حشري زايد : وسيل القارص الحزين - أصوات - نوفمبر ١٩٨١ ص ٦ - ٨

(ن) د. صابر عبد النعيم : الأرض وقارس الحلم القديم - مجلة صوت الشرقية - أكتوبر ١٩٨١ - ص ١٦ .

(ب)

ومله إضافات لقائمة الرواية المصرية - في عدد يناير ١٩٨٢ .

١ - إسماعيل ولي اللين : أيام من أكتوبر عدد خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

٢ - حلمي محمد القاهود

(أ) رائحة الحبيب - عدد خاص من الثقافة الأسبوعية . ١٩٧٤

(ب) الحب يأتي مصادفة - روايات اللال . ١٩٧٥

### ٣ - محمد الروي

- (أ) عبر الليل نحو النهار- اتحاد الكتاب العرب دمشق - ١٩٧٥  
(ب) الرجل والموت- مجلة الموقف الأدبي - ديسمبر ١٩٧٨

(ج)

وعده إضافات لقائمة المسرحية العربية ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨٠

- ١ - عدنان مردم بك : (أ) الحلاج-مشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ (ب) رابعة العلوية مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٢  
(ج) مصرع حراطة-مشويات عويدات - بيروت ١٩٧٣  
(د) فلسطين الثائرة-مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٤  
(هـ) فاجعة مايرلنغ-مشورات عويدات - بيروت ١٩٧٥  
وقد نشرت المسرحية الأخيرة في بيلوجرافيا «فصول» - ولكن ضمن (حرف الفاء) ولم نشر مع قائمة عدنان مردم بك  
(أ) عشاق نوراس-مجلة سابل - ١٩٧٠  
(ب) ثنائية البطولة والاحتقار-مجلة سابل - ١٩٧١  
(ج) العشاء الأخير (طبعة ثلثة) دار آتون - ١٩٧٩

### ٣ - محمد مهران السيد

- (أ) المطربة والسهم-المجلة العامة للكتاب - ١٩٧١  
(ب) حكاية من وادي الملح-كتاب مجلة الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧٦

### ٤ - نعيم عطية

- الأصدقاء والفق الشجاع (مسرحيات) كتابات معاصرة - ١٩٧٠  
٥ - يعقوب الشاروني - أبطال بلدنا-كتابات معاصرة - ١٩٧٠

حين عل محمد

## ملاحظات :

## حول « بيلوجرافيا » الرواية المصرية

شرت مجلة «فصول» في عددها الثاني من المجلد الثاني منها بيلوجرافيا تبين عن الرواية المصرية في الفترة (من ١٩٧٠ إلى ١٩٨٠) من إعداد الباحث والمساعد لأدي المعروف الدكتور صبرى حافظ

وهو جهد أدبي كبير يستحق الإشادة والتقدير غير أن لنا ملاحظتين حول هذا العمل وهاتين الملاحظتان لا تنفلان من أهمية هذه البيلوجرافيا ولا شك كان بالتالي في صحة البيانات التي توصل إليها الباحث فيها ولعل دأبى الأول إلى إبداء هاتين الملاحظتين هو قول الكاتب نفسه في مقدمة عمله «بمعهد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمهتمين يبدأ اكتشاف بعض الثمرات أو الفجرات فيها . مهمة حركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رآب هذه الفجرات . وعلى إكمال المجهود القردية في هذا المجال وتكاملها»

للملاحظة الأولى : حول مدى تحري الدقة في هذه البيلوجرافيا .. فبالرغم من أن البيلوجرافيا عن الرواية المصرية في الفترة المذكورة فإن الباحث يضم إليها بعض مصصين نكابين غير مصريين

العمل الأول : (شاهدته) .. وهي رواية كتبها الأستاذ «راشد عبد الله» وزير الدولة للشئون الخارجية لدولة الإمارات العربية المتحدة والخطأ لدى وقع فيه الباحث شأ من أن الرواية نشرت في «كتاب اليوم» الذي تصدره دار أنصار اليوم

ثما العمل الآخر فهو «سوات العذاب» لمارون هاشم رشيد ومارون هاشم رشيد شاعر فلسطيني معروف . ولأندري كيف غاب ذلك عن الكاتب الباحث والملاحظة الثانية : تتعلق بمدى استبعاد القائمة لكل الأعمال الروائية التي صدرت في هذه الفترة

وعلى سبيل المثال أذكر أن الكاتب أضل إدراج رواية «عما كمة في منتصف الليل» للكاتب محمد جلال . وكذلك رواية : «عطفة خوخة» نفس الكاتب وهاتين الروايتان صدرتا في الفترة التي تدور في ظلها القائمة . ومرة أخرى لأندري كيف غاب عن باحثا ، وخاصة وغروايتان معروفتان لكل مهم بالرواية في هذه الفترة

ولايسعني بعد إبداء هاتين الملاحظتين إلا أن أكرر إعجابي بهذا الجهد الذي بذله الباحث في إعداد هذا الإنجاز الأدبي الكبير

عبد المنعم عواد يوسف

## أين المسرح وقضاياها واتجاهاته في فصول ٢٢

ظهرت مجلة فصول في عددها الثالث المكرس لقن المسرح «اتجاهاته وقضاياها» أي الجديد والحديث في اتجاهات وتيارات البحث المسرحي ... هكذا أرادنا أن نقول . لكن وللأسف الشديد ، جاء العدد حالياً من أي جديد أو حديث في مجال البحث المسرحي ، فليس هناك درس أو تحليل أو شرح أو حتى إشارة لأهم الإنجازات التي حصلت في الفكر المسرحي المعاصر ، وكلها تطورات عامة متطورة ومعروفة لأي متابع لحركة المسرح العالمي .

ننتهي مقال «سبولوجيا المسرح والدراما» المذكورة فيه إبراهيم الذي يقدم تلخيصاً لكتاب كيم ليلام .

ويمكن أن نشير - بشكل موجز - إلى أهم اتجاهات البحث في المسرح العالمي التي لم يتعرض لها العدد ولم يشر إليها من قريب أو بعيد .

- فهناك عدة محاور يدور حولها وعليها عمل المهنيين والباحثين والممارسين المسرحيين في عالم اليوم نذكر منها : -
- مدرسة المكان المسرحي على ضوء التركيب الاجتماعي لكل عصر ، وأثر ذلك على تطور من الممارسة المسرحية وتغير شكل دار العرض ، وما وافق هذا من تغير طرق الإبداع وأشكال التعبير وعلى الأخص في فن الإخراج المسرحي ، الذي أصبحت له اليد الطولى في صياغة العرض وتشكيل المكان وخلق المساحة المسرحية .
- برز علم السبولوجيا كعلم يدرس الظاهرة المسرحية بكل عناصرها الإبداع - الجمهور - الممارسة - الإعلام النقدي - المسرح والبيئة .
- ظهور علم السيوجرافيا

يشتهر من أوائل الخمسينيات ، والسيوجرافيا يمكن أن نطلق عليه فن «ما بعد الديكور» في المسرح ، فهو الذي يحدد ملامح الصورة المسرحية الجديدة بل يحدد صياغة البيئة الإدراكية لمساحة العرض المسرحي وأحياناً للمكان المسرحي بمرته ، أي دار العرض ومساحة العرض ، مسرحاً بقوانين بصرية وجمالية وإجتماعية ومبرراتية

والسيوجرافيا هو الذي يحدد الأبعاد المصورة والتكنولوجية لذلك التركيب : الفصل - الخشبة .

ويجد أصداء تأثيرات هذه الأبحاث منتشرة في أعمال المخرج البولندي «كازيمير» مدير فرقة مسرح كزيكو وألمانية المخرج الإيطالي «لوكا رومكولي» في مسرحية «أورلاندو فيربوزو» وتجارب المخرج الفرنسي باتريس شيلو .

كذلك غاب عن العدد أي عرض لمسرح العالم الثالث الذي يجد له خير تمثيل في أمريكا اللاتينية حيث حيث ظهرت خلال العقدين الأخيرين تجارب قبية تؤكد على صفة المسرح بالمتغير وتعرف كيف تتعامل مع تراث شعب المنطقة وتراثه مسرحياً في أرض الواقع ، وتبتدع أساليب جديدة في العملية المسرحية على مستوى العرض والنص وحركة المجموعة أو الفريق المسرحي في المنهج والوسط الإنساني والبيئي .. ومسرحنا في العالم العربي تقريباً يعالى من القهر الذي يقع من فنان المسرح في أمريكا اللاتينية ، وعلى هذا فنتفق في أنحوج ما نكون إلى معرفة هذه التجارب والاطلاع عليها . ومعظم هذا المسرح مكتوب عنه ومشور وممثل ومعرض في مهرجانات ومنتديات المسرح المعروفة في العالم العربي .

ثم ، ألم يكن منا أو تصوروا أو بماذا نسويه لا أدري .. أن نلحق الحقة إلى برصه كتاب «المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليرم» ، وقد قامت مجلة الهلال برصه منذ ١٩ عاماً وقد صغرت ترجمه عربية له منذ ثلاثة أعوام !

كذلك حصلت الدراسات المنشورة معاهم نعتبر غير معاصرة ، فالترجمة التي قام بيث الأستاذ سعد أردش على جديده وإخلاصه إلا أنه يقدم مفهومها للمسرح لم يعد سائداً في عصرنا ، ويخلص الأستاذ سعد أردش في مقاله إلى أن المخرج مدير ومنظم ومسرح في عملية تركيبه نجح بين عدة فنون ، بينا الواقع أكبر من هذه

يعرف فن الإخراج المسرحي اليوم بأنه فن له لغة معقدة للحواس ومختلفة عن لغة الكلام . فكان أن هناك صيغة شعرية للغة هناك صيغة شعرية للحواس صيغة شعرية تلتقيها العين والأذن يقدمها المسرح الحديث ، وهذه اللغة اللاديه الشخصية ليست بمسرحية حقا إلا بمقتضى ما تخلص من الأفكار التي يمكن التعبير بها في اللغة المنطوقة والمقروءة ، ونحوها إلى معان تفهم وتترك ونحس في لغة المسرح لقادة الشخصية .

وكذلك بدلاً العدد بالعديد من المقالات التي تدخل في إطار الدراسات الأدبية وليست المسرحية ، وما زال هذا الخلط قائماً عندنا في مصر ، أي المخرج بين المسرح وأدب المسرح . بينما قد نمر المسرح في العالم من هذه الصكرة .. فالمسرح كما أسلفنا له لغة وله علوم وله معارف الخاصة به

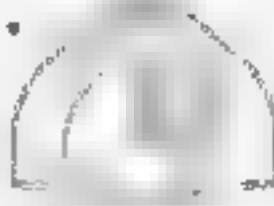
إن خروج عدد مجلة فصول المكرس لقن المسرح على هذا الشكل وهذا المستوى رغم حسن رواية محرومة وتقديرنا لجهودهم ، إنما يدل على حبيبه أصبح مؤكدة وهي أن غالبية الذين يكتبون للمسرح أو يصدون للكتابة عن المسرح ثم يعمدون أوزنة المسرح في مصر يشكلون ملجأ من اللامع الرئيسية لهذه الأزمة ، وهذا هو الواقع الذي برزت عليه الإنكار والسطور المنشورة في العدد المذكور

عبد العزيز محيون

نعتذر عن خطأ غير مقصود في كتابة اسم  
الأستاذ «عجى حقي» في عنوان  
المقال بصفحة ٥٩ من هذا العدد .



- مختصر صحيح البخارى  
للامام ابن ابي جبره الازدي  
شرح عبد الحميد الشربوبى الازهرى  
الناشر مكتبة الآداب
- كتاب شعراء النصرانية في الحاهلية  
جميعه ورقف على تصحيح طبعه الاول  
الاب بوبس شبحو  
الجزء الخامس الجزء السادس  
الناشر مكتبة الآداب
- مسند  
الامام ابي حنيفة  
برواية الامام الحنفى  
قدم له وقام بتصحيحه  
عبد الرحمن حسن محمود  
الناشر مكتبة الآداب
- أوجاع فلسطين  
شعر عبد الله منصور  
منشورات دار البريق - عمان
- قصائد إلى الزمن الحارب  
شعر البشير الشرق  
منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
- كل شيء بشفق  
مجموعة قصصية : الناصر القوسى  
منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
- من حكايات خالى عزيز  
المصادق شرف  
منشورات سلسلة الأخلاء - تونس



- مختصر صحيح البخارى  
للامام ابن ابي جبره الازدي  
شرح عبد الحميد الشربوبى الازهرى  
الناشر مكتبة الآداب
- الضباب في لندن للزوجة  
شعر : عبد المنعم هزاد يوسف  
دار الأنصار بالقاهرة
- تنويعات على الأوتار الخمسة  
عبد المنعم هزاد - قيس غام - شهاب غام - فوري  
مصلح - وائل الجشي  
دار البيان بدمشق - دولة الإمارات العربية
- عزائلات نقدية في الأدب التونسي الحديث  
حميدة المصولى  
منشورات سلسلة الأخلاء - تونس
- رجل ظنين للسطل  
ملى وقصائد  
شعر عبد الطيف زطيش  
وزارة الثقافة والإعلام العراقية
- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب  
إميل توفيق  
دار الشروق



# کشف المجلد الثانی

□ إعداد: عصام بهی



مركز تہذیب و تمدن اسلامی

## (أ) كشف الموضوعات

الرقم	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١	آمن بالكلمة (شهادات المعاصرين).	وليد منير	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
٢	الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير.	محمد بدوي	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
٣	أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا (الرسائل الحامدية).	(عرض) ثناء أنس الوجود	ع ٢ / ص ٣٠٣ - ٣٠٥
٤	أحلام الفارس القديم.	وليد منير	ع ١ / ص ٩٣ - ١٠٢
٥	أدب الحرب في المسرح المغربي (المقاومة).	عبد الرحمن بن زيدان	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
٦	استنهام التراث الشعبي والأسطورة في مسرح صلاح عبد الصبور.	عصام يحيى	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
٧	أصول التراموا ونشأتها في فلسطين.	إبراهيم السحافين	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
٨	ألف ليلة وليلة - تحليل بنيوي.	تأليف: فرهاد جبوري فزول	عرض: عبد الوهاب المسيري ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
٩	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ١ / ص ٤
١٠	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٢ / ص ٤
١١	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٣ / ص ٤
١٢	أما قبل ..	رئيس التحرير	ع ٤ / ص ٤
١٣	أنتون آرلو ومسرح القصة	حفظة محمد عبد النعم	ع ٣ / ص ١٠٣ - ١٠٨
١٤	إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي	فؤاد دواردة	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
١٥	بيلوجرافيا الرواية السورية (١٨٦٥ - ١٩٨٠م).	شكري ماضي	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
١٦	بيلوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	صبري حافظ	ع ٢ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
١٧	بيلوجرافيا المسرح العربي (١٩٧٠ - ١٩٨٠م).	التحرير	ع ٣ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
١٨	البطل المعطل بين الاغتراب والانتماء.	اعتدال عثمان	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
١٩	بنية الرواية وبنية القصة.	تأليف: فيكتور شكوليفسكي	ترجمة: ميسا قاسم ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
٢٠	الياني يتحدث عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أضيق النور	(حوار) طلعت شاهين	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
٢١	بين الأرض وفونانارا.	هباس أحمد ليب	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
٢٢	تأثير أوبسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية «مسافر ليل».	نانسي سلامة	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
٢٣	تأملات في مسرح جريج.	صبري المصطوري	ع ١ / ص ٢٢٣ - ٢٢٤
٢٤	تجريب في الشعر.	صلاح عبد الصبور	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
٢٥	التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور.	محمد إبراهيم أبو سنة	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
٢٦	تجربة البحث بين الأدب العربي والقصة المصرية القصيرة	ماهر شفيق فريد	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
٢٧	تحليلات التفرغ في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونوس	محمد بدوي	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
٢٨	التحليل النصي لمسرحية «ليل والمجنون»	فدوى ماطلي - دوحلاس	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
٢٩	التحليل النصي والقصة القصيرة.	فرج أحمد فرج	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
٣٠	التفسير السوسولوجي لشعوب القصة القصيرة.	صبري حجازي	ع ٤ / ص ١٥١ - ١٦٨
٣١	تناقص المعلوط في قصصه.	أبلي عثمان	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
٣٢	توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي.	إبراهيم حمادة	ع ٣ / ص ٥٩ - ٩٧
٣٣	التجارب المعاصرة في المسرح الأمريكي.	مهمير مريحان	ع ٣ / ص ١٣٧ - ١٤١
٣٤	تبار الوعي والرواية البنائية المعاصرة.	يحيى عبد النعيم	ع ٢ / ص ١٥٣ - ١٧٢

الرقم	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٣٥	جيل الستينيات في الرواية المصرية تحقيق في الأصول الثقافية	سامي خشبة	ع ٢ / ص ١١٧ - ١٢٣
٣٦	جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده (الدوريات الإنجليزية)	التحرير	ع ٢ / ص ٢٩٦ - ٢٩٨
٣٧	حق ظهر الموت	نصار عبد الله	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
٣٨	الحس السافر في شعر صلاح عبد الصبور	أحمد عتير مصطفى	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
٣٩	الحلقة المفقودة في القصة القصيرة	سيد حامد النجاشي	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٢
٤٠	حوار مع جارثيا ماركيز (الدوريات الفرنسية)	ترجمة حامد طاهر	ع ٢ / ص ٢٩٩ - ٣٠٠
٤١	حوار مع ميشيل نوريتيه (الدوريات الفرنسية)	(ترجمة) حامد طاهر	ع ٢ / ص ٣٠٠ - ٣٠٢
٤٢	حول توظيف المنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة	وليد منير	ع ٢ / ص ٣١ - ٣٨
٤٣	خلاق النص .. وصاحب العرض	نعمان عاشور	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
٤٤	خصائص القصص البنائية وجمالياتها	مصري حافظ	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
٤٥	خيال الغفل مسرح المنصور الواسطي الإسلامية	مدحت الجبار	ع ٣ / ص ٢١ - ٢٨
٤٦	الرؤية الأسطورية في عالم «عناد الأمكنة»	مدحت الجبار	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
٤٧	الرؤية القصصية عند محمود البدوي	أحمد كمال زكي	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
٤٨	الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور	عبد الرحمن فهمي	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
٤٩	الرحيل إلى الأعمق قراءة نقدية في قصص يحيى حلي	أحمد الخولي	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
٥٠	الرسائل الجامعية (المسرحية التاريخية - المسرح الاجتماعي)	(عرض) محمد الطاروسي	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
٥١	الرمزية والذاتية في «مأساة الحلاج» و«ليل والمهزون»	سامي خشبة	ع ١ / ص ١٢٩ - ١٣٨
٥٢	الرواية البوليسية	عبد الرحمن فهمي	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
٥٣	رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل	عصام يحيى	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥
٥٤	رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنانيا	شمس الدين موسى	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
٥٥	الرواية والتاريخ (الدوريات الإنجليزية)	(عرض) فريال جبوري هزول	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٥٦	سيمبولوجيا المسرح والدراما	تأليف : كيريلام	
٥٧	الشاعر الفنان .. وصيانه	عرض : نبيلة إبراهيم	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
٥٨	الصبار	مكرم حنين	ع ١ / ص ٢٣٧ - ٢٣٨
٥٩	صلاح عبد الصبور وأصوات العصر	تأليف : سحر خليفة	
٦٠	صلاح عبد الصبور بيلوجرافيا	عرض : علي شلش	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
٦١	صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة	شكري عباد	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
٦٢	صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٧٧ - ٣١٧
٦٣	صلاح عبد الصبور بين الصورة الشعرية والتشكيلية	ولمرسلن جوتز	
٦٤	صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد	اختلال عثمان	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
٦٥	صلاح عبد الصبور صوت عصرنا الشعري	محمد مصطفى هندرة	ع ١ / ص ١٦٧ - ١٧٠
٦٦	صلاح عبد الصبور في الإنجليزية (عرض الدوريات الإنجليزية)	فحي أحمد	ع ١ / ص ٢٣٠ - ٢٣٣
٦٧	صلاح عبد الصبور في حياتنا الثقافية الفكر والكلمة	شوقي صيف	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
٦٨	صلاح عبد الصبور في الفرنسية	فلروق شوشة	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
٦٩	صلاح عبد الصبور في المغرب مقارنة أولية لهجرة النص	حمدي السكوت	ع ١ / ص ٢٤٣ - ٢٤٧
		مدر الدين أبو غازي	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
		حامد طاهر	ع ١ / ص ٢٤٨ - ٢٥٠
		محمد بنيس	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦

٧٠	صورة جنسية لصلاح عبد الصبور .	٢٤١ - ٢٣٨ / ١ ع	نعمان عاشور
٧١	الطاهر وطار والرواية الجزائرية .	٢٦٠ - ٢٥٤ / ٢ ع	سيد حامد النساح
٧٢	عاشق الحكمة ، حكيم العشق	٥٠ - ٣٧ / ١ ع	عزالدين إسماعيل
٧٣	عالم سعد وكاوي ودلالته .	٣٤٤ - ٣٣٩ / ٤ ع	طله وادي
٧٤	عالم ضياء الشرقاوي .	٣٥٩ - ٣٥٥ / ٤ ع	رمضان بيطوي
٧٥	عالم محمد البساطي	٣٥٠ - ٣٤٥ / ٤ ع	حسين حمودة
٧٦	عرض الدوريات الأجنبية	٢٦٥ - ٢٥٩ / ٣ ع	(عرض) فريال جبوري غزول
٧٧	عرض الدوريات الإنجليزية	٣٦٣ - ٣٦٠ / ٤ ع	فانيس إسماعيل مرسى
٧٨	عرض الدوريات الفرنسية .	٣٦٦ - ٣٦٤ / ٤ ع	هندي وصلي
٧٩	العرض المسرحي بين التأليف والإخراج .	٥٢ - ٤٥ / ٣ ع	سعد لوندش
٨٠	عمر من الشعر مع صلاح عبد الصبور	٢٢٣ - ٢٢١ / ١ ع	بلتر توفيق
٨١	العناصر الثنائية في الأدب العربي المعاصر : الأحلام في ثلاث قصص .		فدوى ملطي - دوجلاس
٨٢	عندما يكتب الروائي التاريخ .	٢٩ - ٢١ / ٢ ع	ترجمة عمت الشرقاوي
٨٣	عن مسرح الحياة اليومية .	٧٣ - ٦٧ / ٢ ع	سامية أسعد
٨٤	عودة إلى الناس في بلادى	١٥٨ - ١٥١ / ٣ ع	سامية أسعد
٨٥	الفارس والأسيرة واغصوم للمعاصرة	٧٨ - ٧٥ / ١ ع	محمد مصطفى بدوي
٨٦	فاوست في الأدب تأليف . ج دهبو صيد	٢٤٥ - ٢٤٣ / ٣ ع	سمير بيرس
٨٧	فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية	٢٥٤ - ٢٥٠ / ٣ ع	(عرض) عصام ببي
٨٨	في الخبر في تراثنا القصصى	١٦٥ - ١٥٩ / ١ ع	نبيلة إبراهيم
٨٩	الفن الروائي من خلال تجاربهم .	١٨ - ١١ / ٤ ع	شكري عباد
٩٠	الفن القصصى عند طه حسين (الرسائل الحامية)	٢٣٨ - ٢١٥ / ٢ ع	(إعداد) أحمد بدوي
٩١	قراءة في وضعية القصة القصيرة من خلال تصورات كتابها	٣٠٧ - ٣٠٥ / ٢ ع	(عرض) ثناء أنس الوجود
٩٢	قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور	٤ / ٤ ع	عزالدين إسماعيل
٩٣	قراءة نقدية لرواية تصاور من التراب والماء والشمس .	٢٣٦ - ٢٣٠ / ٣ ع	هندي وصلي
٩٤	قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة	٢٧٧ - ٢٧٤ / ٢ ع	سعد الدين حسن
٩٥	قصص يوسف إدريس القصيرة تحليل مضموني	٢٠٥ - ١٩٥ / ٢ ع	صبرى حافظ
٩٦	القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الحديثة	١١٤ - ٩٣ / ٤ ع	ب . م كوبر شويك
٩٧	القصة القصيرة : الطول والقصر	٢٠٧ - ١٩٧ / ٤ ع	لمال فريد
٩٨	القصة القصيرة عند زهير الشايب	٥٨ - ٤٧ / ٤ ع	ترجمة محمود عباد
٩٩	القصة القصيرة عند نجيب محفوظ .	٣٥٥ - ٣٥١ / ٤ ع	سمير بيرس
١٠٠	قصص القصيرة في الخليج العربى والحريرة العربية	٩١ - ٨١ / ٤ ع	حلمى بلير
١٠١	القصة القصيرة وقضية المكان .	٢٥٦ - ٢٣٩ / ٤ ع	نورية الرومي
١٠٢	القصة القصيرة من خلال تجاربهم .	١٨٦ - ١٧٩ / ٤ ع	سامية أسعد
١٠٣	قصايا المسرح المصرى المعاصر (ندوة العدد)	٣١٠ - ٢٥٧ / ٤ ع	-
١٠٤	قناع البرعته دراسة في المسرح للملحمى	٢٠٨ - ١٩٧ / ٣ ع	(إعداد) أحمد عنتر
١٠٥	كأس الآلام .	٨٨ - ٦٩ / ٣ ع	أحمد عثمان
١٠٦	لغة الحوار الروائى .	٢١٨ - ٢١٦ / ١ ع	بلتر الديب
١٠٧	لغة القصص في التراث العربى القديم .	٩٠ - ٨٣ / ٢ ع	فتوح أحمد
١٠٨	اللغة . الزمن . دائرة القوضى .	٢٠ - ١١ / ١ ع	نبيلة إبراهيم
١٠٩	الليالى في الليالى .	٢٦٥ - ٢٦١ / ٢ ع	عبد الرحمن الجلايى
		٣٢٨ - ٣٢٠ / ٤ ع	نبيلة إبراهيم



- ١١٠ مؤثرات أوروبية في القصة القصيرة في المجلات .
- ١١١ مخاض الثورة الفلسطينية في قصص عماد كنفاني القصيرة .
- ١١٢ مدخل إلى المسرح النفسي .
- ١١٣ مسرحية المظف ومعمجة الكلمة
- ١١٤ المسرح الإقليمي والبحث عن هوية .
- ١١٥ المسرح التجريبي من ستاسلافسكى إلى اليوم .
- ١١٦ المسرح الحى مسرح سياسى .
- ١١٧ مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من المدارس
- ١١٨ مسرح صلاح عبد الصبور ملاحظات حول الحى والمضى
- ١١٩ مسرح العبث في فرنسا
- ١٢٠ المسرح العربى الحديث في اللغة الإنجليزية .
- ١٢١ مسرح الغضب .
- ١٢٢ المسرح المصرى القديم ومصادره
- ١٢٣ المسرح من خلال تجاربهم .
- ١٢٤ مسرحية الشعر الحديث في مصر (رسائل جامعية)
- ١٢٥ مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية
- ١٢٦ مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات
- ١٢٧ مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينات والسبعينات .
- ١٢٨ مغامرة الشكل عند روائى الستينات
- ١٢٩ المغامرة في القصة العربى المعاصر
- ١٣٠ مفهوم البطل التراجيدى في المسرح المعاصر (رسائل جامعية)
- ١٣١ مفهوم المعيار الروائى عند مارسيل بروست .
- ١٣٢ مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور .
- ١٣٣ ملاحظات عن القصة والفكاهة
- ١٣٤ ملاحظات قارئ .
- ١٣٥ ملاحظات قارئ .
- ١٣٦ مكان مسرحية الكتابة .
- ١٣٧ من أصول الحركة الشعرية الجديدة - الناس في بلادى
- ١٣٨ مناقشات .
- ١٣٩ الموباسانية في القصة القصيرة .
- ١٤٠ نجيب محفوظ في الإنجليزية - مقالة بليوجرافية .
- ١٤١ التزاوة الفكرية صلاح عبد الصبور والفكر المصرى الحديث
- ١٤٢ نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور .
- ١٤٣ هذا العدد .
- ١٤٤ هذا العدد .
- ١٤٥ هذا العدد .
- ١٤٦ هذا العدد .
- ١٤٧ هذه اللحظة ونقادها (مناقشات)
- ١٤٨ هبات وأوهام (مناقشات)
- ١٤٩ وجهة النظر في الرواية المصرية .
- ١٥٠ الواقع والتاريخ : قراءة في «باب الفتح»
- ع ٤ / ص ٢٠٩ - ٢٢٢ نعم عطية
- ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٣٨ فؤاد دواردة
- ع ٣ / ص ١٢٩ - ١٣٦ محمد عنانى
- ع ١ / ص ٢٢٥ - ٢٢٦ سلامة أحمد سلامة
- ع ٣ / ص ١٧٣ - ١٨١ أمير سلامة
- تأليف : جيمس روس إيفانز  
ترجمة : فاروق عبد القادر
- ع ٣ / ص ٢٥٥ - ٢٥٨ عرض . أسلمة أبو طالب
- ع ٣ / ص ١٤٣ - ١٤٩ أحمد زكى
- ع ١ / ص ١٥١ - ١٥٧ نعم عطية
- ع ١ / ص ١١٧ - ١٢٨ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١٠٩ - ١١٦ جوريى جودت عنان
- ع ٣ / ص ٢٧٥ - ٢٨٤ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١١٧ - ١٢٧ نجيب فائق أندراوس
- ع ٣ / ص ١٣ - ٢٠ هيام أبو الحسين
- ع ٣ / ص ٢٠٩ - ٢٢٧ —
- ع ١ / ص ٢٥١ - ٢٥٤ عرض ثناء أنس الوجود
- ع ٢ / ص ٧٥ - ٨١ محمد هريدى
- ع ٤ / ص ١٣٣ - ١٥٠ إدوار الخراط
- ع ٢ / ص ٢٠٧ - ٢١٤ ندوة العدد
- ع ٢ / ص ١٢٥ - ١٤٢ محمد بلوى
- ع ٢ / ص ١٤٣ - ١٥١ ميوزا قاسم
- ع ١ / ص ٢٥١ - ٢٥٥ عرض أحمد العشري
- ع ٢ / ص ١٨٣ - ١٨٦ حامد طاهر
- ع ٢ / ص ٣١١ —
- ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢ نيل فرج
- تأليف : أنثويه جيسون  
ترجمة : نصر أبو زيد
- ع ٣ / ص ٢٧١ —
- ع ٢ / ص ٣٠٨ - ٣١٠ محمد الفارص
- ع ١ / ص ٢١٢ —
- ع ١ / ص ٧٩ - ٩١ ماهر شفيق فريد
- ع ٤ / ص ٣٧١ - ٣٧٣ أدونيس
- ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٦ على عشرين زايد
- ع ٤ / ص ٣٧١ - ٣٧٣ —
- ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٦ نادية كامل
- ع ٢ / ص ٣١٢ - ٣١٩ ماهر شفيق فريد
- ع ١ / ص ١٨٣ - ١٩١ عرت قون
- ع ١ / ص ١٧١ - ١٨٢ إبراهيم عبد الرحمن محمد
- ع ١ / ص ٥ - ١٢ التحرير
- ع ٢ / ص ٥ - ٩ التحرير
- ع ٣ / ص ٥ - ١١ التحرير
- ع ٤ / ص ٥ - ١٠ التحرير
- ع ١ / ص ٢٥٦ - ٢٥٨ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ماهر شفيق فريد
- ع ٣ / ص ١٠٣ - ١١٥ أنجيل بطرس سمعان
- ع ٣ / ص ٢٣٧ - ٢٤٢ اعتدال عنان

## (ب) كشاف المؤلفين

المؤلف	الرقم الأساسى	رقم العدد والصفحات
آمال فريد	٩٦	ع ٤ / ص ١٩٧ - ٢٠٧
إبراهيم أصلان	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٥٨ - ٢٦٠
إبراهيم حمادة	٣٢	ع ٣ / ص ٥٩ - ٦٧
إبراهيم السعافين	٧	ع ٣ / ص ١٨٣ - ١٩٥
إبراهيم عبد الرحمن محمد	١٤٢	ع ١ / ص ١٧١ - ١٨٢
أبو المعاطي أبو النجا	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦١ - ٢٦٣
إحسان عبد القدوس	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
أحمد بنوى (إعداد)	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٥ - ٢٣٨
أحمد زكى	١١٦	ع ٣ / ص ١٤٣ - ١٤٩
أحمد الشيخ	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٣ - ٢٦٤
أحمد عثمان	١٠٤	ع ٣ / ص ٦٩ - ٨٨
أحمد المشرى (عرض)	١٣٠	ع ١ / ص ٢٥٤ - ٢٥٥
أحمد هنر مصطفى	٣٨	ع ١ / ص ٦٥ - ٧٣
أحمد هنر مصطفى (إعداد)	١٠٣	ع ٣ / ص ١٩٧ - ٢٠٨
أحمد كمال زكى	٤٧	ع ٤ / ص ٧٣ - ٨٠
أحمد الفوازى	٤٩	ع ٤ / ص ٥٩ - ٧٢
إدوار الخراط	٨٩	ع ٢ / ص ٢٣٦ - ٢٣٨
إدوار الخراط	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٦٥ - ٢٦٨
إدوار الخراط	١٢٦	ع ٤ / ص ١٣٣ - ١٥٠
أدونيس	١٣٦	ع ١ / ص ٢١٢
أسامة أبو طالب (عرض)	١١٥	ع ٣ / ص ٢٥٥ - ٢٥٨
اعتدال عثمان	٦١	ع ١ / ص ١٩٣ - ١٩٨
اعتدال عثمان	١٨	ع ٢ / ص ٩١ - ١٠٢
اعتدال عثمان	١٥٠	ع ٣ / ص ٢٣٧ - ٢٤٢
ألفريد فرج	١٢٣	ع ٣ / ص ٢٢٤ - ٢٢٧
أمير سلامة	١١٤	ع ٣ / ص ١٧٣ - ١٨١
أنجيل بطرس سمعان	١٤٩	ع ٢ / ص ١٠٣ - ١١٥
أنثويه جيون	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
بدر الدين أبو غارى	٦٧	ع ١ / ص ٢١٨ - ٢٢١
بدر لوفيق	٨٠	ع ١ / ص ٢٢١ - ٢٢٣
بدر الديب	١٠٥	ع ١ / ص ٢١٦ - ٢١٨
التحرير	١٤٣	ع ١ / ص ٥ - ١٢
التحرير	١٤٤	ع ٢ / ص ٥ - ٩
التحرير	١٤٥	ع ٣ / ص ٥ - ١١
التحرير	١٤٦	ع ٤ / ص ٥ - ١٠

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
التحرير	٣٦	ع ٢ / ٢٩٦ - ٢٩٨
التحرير	١٧	ع ٣ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
توفيق الحكيم	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٠ - ٢١١
ثروت أباظة	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٨
ثناء أنس الوجود (عرض)	١٢٤	ع ١ / ٢٥٤ - ٢٥٦
ثناء أنس الوجود (عرض)	٩٠	ع ٢ / ص ٣٠٥ - ٣٠٧
ثناء أنس الوجود (عرض)	٣	ع ٢ / ص ٣٠٣ - ٣٠٥
جاذبية صدق	١٠٢	ع ٤ / ٢٦٩ - ٢٧٠
جميل عطية إبراهيم	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٠ - ٢٧١
جوزين جودت عثمان	١١٩	ع ٣ / ١٠٩ - ١١٦
حامد طاهر (ترجمة)	٤٠	ع ٢ / ص ٢٩٩ - ٣٠٠
حامد طاهر (ترجمة)	٤١	ع ٢ / ص ٣٠٠ - ٣٠٢
حامد طاهر (إعداد)	٦٨	ع ١ / ٢٤٨ - ٢٥٠
حامد طاهر	١٣١	ع ٢ / ص ١٨٣ - ١٨٦
حسني حمودة	٧٥	ع ٤ / ص ٣٤٥ - ٣٥٠
حفيفة محمد عبد الميم	١٣	ع ٣ / ١٠٣ - ١٠٨
حلمي بلخير	٩٩	ع ٤ / ص ٨٩ - ٩١
حمدي السكوت (عرض)	٩٦	ع ١ / ص ٢٤٣ - ٢٤٧
حمدي السكوت وماوسدن جونز (إعداد)	٦٠	ع ١ / ص ٢٧٧ - ٣١٧
خيري شبي	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٢ - ٢٧٤
وليس التحرير	٩	ع ١ / ص ٤
وليس التحرير	١٠	ع ٢ / ص ٤
وليس التحرير	١١	ع ٣ / ص ٤
وليس التحرير	١٢	ع ٤ / ص ٤
وليس التحرير	١٢٣	ع ٣ / ص ٢١٢ - ٢١٤
رشاد رشدي	٧٤	ع ٤ / ص ٣٥٥ - ٣٥٩
رمضان بشاربسي	٥١	ع ١ / ص ١٢٩ - ١٣٨
سامي خشبة	٣٥	ع ٢ / ص ١١٧ - ١٢٣
سامية أنس	٨٢	ع ٢ / ص ٦٧ - ٧٣
سامية أنس	٨٣	ع ٣ / ١٥١ - ١٥٨
سامية أنس	١٠١	ع ٤ / ص ١٧٩ - ١٨٦
سعد أردش	٧٩	ع ٣ / ص ٤٥ - ٥٢
سعد الدين حسن	٩٣	ع ٢ / ص ٢٧٤ - ٢٧٧
سكينة فراد	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٤ - ٢٧٥
سلامة أحمد سلامة	١١٣	ع ١ / ص ٢٢٥ - ٢٢٦
سلطان لياض	١٠٢	ع ٤ / ٢٧٥ - ٢٧٨
سمير بيرس	٨٥	ع ٣ / ص ٢٤٣ - ٢٤٥
سمير بيرس	٩٨	ع ٤ / ص ٣٥١ - ٣٥٤
سمير حجازي	٣٠	ع ٤ / ١٥١ - ١٦٨
سمير سرحان	٣٣	ع ٣ / ص ١٣٧ - ١٤١
سمير المصغوري	٢٣	ع ١ / ص ٢٢٣ - ٢٢٤

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
سيزا قاسم	١٢٩	ع ٢ / ص ١٤٣ - ١٥١
سيزا قاسم (ترجمة)	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
سيد حامد النجاج	٧١	ع ٢ / ص ٢٥٤ - ٢٦٠
سيد حامد النجاج	٣٩	ع ٤ / ص ١١٥ - ١٣٢
شمس الدين موسى	٥٤	ع ٢ / ص ٢٦٦ - ٢٦٩
شكري عباد	٥٩	ع ١ / ص ١٩ - ٢٩
شكري عباد	٨٨	ع ٤ / ص ١١ - ١٨
شكري ماضي (إعداد)	١٥	ع ٢ / ص ٣٢٩ - ٣٣٠
شكوفسكي ، فيكتور	١٩	ع ٤ / ص ٣٣ - ٤٥
شوق طيف	٦٤	ع ١ / ص ٣١ - ٣٦
صبري حافظ (إعداد)	١٦	ع ٢ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
صبري حافظ	٩٤	ع ٢ / ص ١٩٥ - ٢٠٥
صبري حافظ	٤٤	ع ٤ / ص ١٩ - ٣٢
صلاح عبد الصبور	٢٤	ع ١ / ص ١٣ - ١٨
صول عبد الله	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٨
طلعت شاهين (إعداد)	٢٠	ع ١ / ص ٢١٣ - ٢١٦
فد رادي	٧٣	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٤٤
عباس أحمد ليب	٢١	ع ٢ / ص ٢٤٠ - ٢٥٣
عبد الحكيم قاسم	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٧٩ - ٢٨٠
عبد الرحمن بن زيدان (أبو ياسر)	٥	ع ٣ / ص ١٥٩ - ١٧٢
عبد الرحمن الخالجي	١٠٨	ع ٢ / ص ٢٦١ - ٢٦٥
عبد الرحمن فهمي	٤٨	ع ١ / ص ٥١ - ٦٣
عبد الرحمن فهمي	٥٢	ع ٢ / ص ٣٩ - ٥٥
عبد الرحمن فهمي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٠ - ٢٨٢
عبد الرحمن عبد المريحى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٢ - ٢٨٥
عبد العال الخوامصي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٥ - ٢٨٧
عبد الغفار مكاوي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٨٨ - ٢٩٢
عبد الفتاح رزق	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٢ - ٢٩٣
عبد الله الطونسي	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٣ - ٢٩٤
عبد جبير	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٤ - ٢٩٦
عبد الوهاب المسيري (عرض)	٨	ع ٢ / ص ٢٨٥ - ٢٩١
عز الدين إسماعيل	٧٢	ع ١ / ص ٣٧ - ٥٠
عز الدين إسماعيل	٩١	ع ٤ / ص ٣١١ - ٣١٨
عزت قرني	١٤١	ع ١ / ص ١٨٣ - ١٩١
عصام جبي	٦	ع ١ / ص ١٣٩ - ١٤٤
عصام جبي	٥٣	ع ٢ / ص ٥٧ - ٦٥

المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
عصام يحيى (عرض)	٨٦	ع ٣ / ص ٢٥٠ - ٢٥٤
عطت الشرقاوى (لترجمة)	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
عنى شلش (عرض)	٥٨	ع ٢ / ص ٢٧٠ - ٢٧٣
على حشرى زابد	١٣٧	ع ١ / ص ٧٩ - ٩١
فؤاد دواره	١٤	ع ٣ / ص ٢٩ - ٤٣
فؤاد دواره	١١١	ع ٤ / ص ٣٢٩ - ٣٣٨
فائق إسماعيل مرسى (عرض)	٧٧	ع ٤ / ص ٣٦٠ - ٣٦٣
فاروق حورشيد	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٦ - ٢٩٧
فاروق شوشة	٦٥	ع ١ / ص ٢٢٦ - ٢٢٩
فتحي الأبيارى	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٨
فتحي أحمد	٦٣	ع ١ / ص ٢٣٠ - ٢٣٣
فتحي هاشم	٨٩	ع ٢ / ص ٢٢٩ - ٢٣٢
فخر أحمد	١٠٦	ع ٢ / ص ٨٣ - ٩٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٢٨	ع ١ / ص ٢٠٦ - ٢١٠
فدوى مالمى - دوجلاس	٨١	ع ٢ / ص ٢١ - ٢٩
فرج أحمد فرج	٢٩	ع ٤ / ص ١٦٩ - ١٧٧
فريال جبورى هزول (عرض)	٥٥	ع ٢ / ص ٢٩٢ - ٢٩٦
فريال جبورى هزول (عرض)	٧٦	ع ٣ / ص ٢٥٩ - ٢٦٥
كريم شويك ، ب . م	٩٥	ع ٤ / ص ٩٣ - ١١٤
ليلى عنان	٣١	ع ٢ / ص ١٨٧ - ١٩٤
مارى فريديارت	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
ماهر شفيق فريد	٢٦	ع ٤ / ص ٢٢٣ - ٢٣٨
ماهر شفيق فريد	١١٨	ع ١ / ص ١١٧ - ١٢٨
ماهر شفيق فريد (عرض)	١٢٠	ع ٣ / ص ٢٧٥ - ٢٨٤
ماهر شفيق فريد	١٣٥	ع ٢ / ص ٣٠٨ - ٣١٠
ماهر شفيق فريد (إعداد)	١٤٠	ع ٢ / ص ٣١٢ - ٣١٩
ماهر شفيق فريد	١٤٨	ع ٣ / ص ٢٧٢ - ٢٧٤
ماهر شفيق فريد	١٤٧	ع ١ / ص ٢٥٦ - ٢٥٨
محمد طويبا	١٠٢	ع ٤ / ص ٢٩٩ - ٣٠١
محمد إبراهيم أبو سنة	٢٥	ع ١ / ص ٢٣٣ - ٢٣٧
محمد بدوى	٢	ع ١ / ص ١٠٣ - ١٠٩
محمد بدوى	١٢٨	ع ٢ / ص ١٢٥ - ١٤٢
محمد بدوى	٢٧	ع ٣ / ص ٨٩ - ١٠١
محمد البساطى	١٠٢	ع ٤ / ص ٣٠١
محمد بيس	٦٩	ع ١ / ص ١١١ - ١١٦
محمد الطاووسى (عرض)	٥٠	ع ٣ / ص ٢٦٦ - ٢٧١
محمد عنان	١١٢	ع ٣ / ص ١٢٩ - ١٣٦
محمد القارس	١٣٤	ع ٣ / ص ٢٧٤
محمد مصطفى بدوى	٨٤	ع ١ / ص ٧٥ - ٧٨



المؤلف	الرقم الأساسي	رقم العدد والصفحات
محمد مصطفى هدارة	٦٢	ع ١٠٢ / ص ١٦٧ - ١٧٠
محمد هريدي	١٢٥	ع ٧ / ص ٧٥ - ٨١
محمود البدوي	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٢
محمود عياد (ترجمة)	٩٧	ع ٤ / ص ٤٧ - ٥٨
مدحت الحيار	٤٦	ع ٢ / ص ٢٧٨ - ٢٨٤
مدحت الحيار	٤٥	ع ٣ / ٢١ - ٢٨
مكرم حني	٥٧	ع ١ / ص ٢٣٧ - ٢٣٨
نادية كامل	١٣٩	ع ٤ / ص ١٨٧ - ١٩٩
نانسي سلامة	٢٢	ع ١ / ص ١٤٥ - ١٤٩
نبيل فرج (إعداد)	١٣٢	ع ٢ / ٣١١
نبيلة إبراهيم	٨٧	ع ١ / ١٥٩ - ١٦٥
نبيلة إبراهيم	١٠٧	ع ٢ / ١١ - ٢٠
نبيلة إبراهيم (عرض)	٥٦	ع ٣ / ص ٢٤٦ - ٢٤٩
نبيلة إبراهيم	١٠٩	ع ٤ / ص ٣٢٠ - ٣٢٨
نجيب طابق أنطوانيس	١٢١	ع ٣ / ١١٧ - ١٢٧
نجيب محفوظ	٨٩	ع ٢ / ٢٢٠ - ٢٢٥
نجيب محفوظ	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣
نصار عبد الله	٣٧	ع ١ / ص ١٩٩ - ٢٠٤
نصر أبو زيد (ترجمة)	١٣٣	ع ٢ / ص ١٧٣ - ١٨٢
نعمان عاشور	٧٠	ع ١ / ص ٢٣٨ - ٢٤٠
نعمان عاشور	٤٣	ع ٣ / ص ٥٣ - ٥٧
نعمان عاشور	١٢٣	ع ٣ / ٢١٥ - ٢١٩
نعم عطية	١١٧	ع ١ / ص ١٥١ - ١٥٧
نعم عطية	١١٠	ع ٤ / ٢٠٩ - ٢٢٢
نورية الرومي	١٠٠	ع ٤ / ص ٢٣٩ - ٢٥٦
هدى وصفي	٩٢	ع ٣ / ص ٢٣٠ - ٢٣٦
هدى وصفي (عرض)	٧٨	ع ٤ / ص ٣٦٤ - ٣٦٦
هيام أبو الحسن	١٢٢	ع ٣ / ص ١٣ - ٢٠
وليد مير	٤	ع ١ / ٩٣ - ١٠٢
وليد مير	١	ع ١ / ص ٢٤١ - ٢٤٢
وليد مير	٤٢	ع ٢ / ص ٣٦ - ٣٨
يحيى حقي	٨٩	ع ٢ / ص ٢١٦ - ٢٢٠
يحيى حقي	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٣ - ٣٠٥
يحيى عبد السلام	٣٤	ع ٢ / ١٥٣ - ١٧٢
يوسف إدريس	٨٩	ع ٢ / ٢٣٣ - ٢٣٥
يوسف إدريس	١٣٣	ع ٣ / ص ٢١٩ - ٢٢٣
يوسف إدريس	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٥ - ٣٠٧
يوسف القعيد	١٠٢	ع ٤ / ٣٠٧ - ٣٠٩

تتناول المجلة في أعدادها القادمة  
الموضوعات والقضايا التالية :

- \* حافظ وشوقي .
- \* الأدب المقارن .
- \* النقد والعلوم الانسانية .
- \* تراثنا الشعري .
- \* عباس العقاد .
- \* الأسلوبية .
- \* تراثنا النقدي .
- \* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي  
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام  
والمشاركة بالكتابة .



Mother - Woman transcended by the son in search of broader experiences and less constricting ties

Both the social significance of the dilemma of the self in relation to others (in «A sociological interpretation») and the unconscious significance of the suppressed desire brought (in «Psychoanalysis») to light, could acquire a third dimension, if we regard short story texts from the perspective of space. Space is a combination of signs whose significance is determined within a system of reference, spanning the fictional world throughout. The stories of **Sulayman Fayyad**, in this light, produce a different effect from what we have seen in **Al-Nasr's** essay. In **Al-Nasr's** «*Misgling lak*» stress has been put on the negative aspect, here in **Samia Asaad's** «*The short Story and the Question of Space*» it is the positive which comes to the foreground. The writer emphasizes the importance of «space» as a significant element in fiction in general and in **Fayyad's** stories in particular. She alerts the reader to the changing relationships between city and country and to the opposition between broad and narrow space, open and closed space, concrete and abstract space.

**Samia Asaad's** study of «Space» intimates at a kind of correspondence between the Arabic Short story and its European counterpart in the contemporary scene. This correspondence, however, reveals the impact of the European Short Story, in its successive stages and various schools, on the Arabic Short Story. In this context we come across names as different as **Maupassant**, **Chekhov**, **Hemingway** and **Kafka**. Trends as different as «Realism», «Existentialism» and «The Absurd» have also left their marks on the Arabic Short Story.

Part Four of this issue, therefore, is taken up by a consideration of those correspondences between Arabic and European fiction. The first essay in this section is **Nadia Kamel's** «*Maupassantism and the Short Story*». It focuses on the beginnings of the Egyptian Short Story when the influence of **Maupassant** was particularly felt in the stories of two brothers **Mohamed Taymour** and **Mahmoud Taymour**, especially the latter whom some critics have designated as «an Egyptian **Maupassant**». From **Taymour** we move on to **Abdill Hameed Guda al Sabar** and then witness a retreat of **Maupassant's** influence as a result of coming in contact with more recent trends. The essay concludes with pointing out the shift from the traditional **Maupassantian** form to new, and more adventurous, modes.

Next, we come to **Amal Farid's** «*The Short Story: From the Traditional Form to New Forms*». An analysis of the shift is made with reference to three short stories by three different writers of three generations. These are **Naguib Mahfouz's** **Badlat al- Aseer** (*The Prisoner's Uniform*) (Published in January 1942); **Ibrahim Aslan's** **Al Taharur min al attash** («*Freedom from Thirst*», **Sabah al Kheir**, November 1966) and **Edward El- Kharrat's** **Fil Shawari** (*In the Streets*, **Al- Adaab**, July 1970). **Badlat al Aseer** has a typical **Maupassantian** plot. The distinction between the beginning, the plot (or com-

plication) and the denouement is clear-cut. Events are recorded in chronological order, and are described from the outside. The ironic discrepancy between the beginning and the end is highlighted. **Al Taharur min al attash**, on the other hand, transcends the traditional plot. It tends towards *chiasmus*, delves deep into the inner world of the characters as revealed in the dialogue, and avoids explicit significance. **Fil shawari** is an attempt, in a different mode, to create a new narrative form. Architecturally, it has a symphonic structure. Themes meet and diverge; variations are introduced. Such a kind of story does not lend its full significance to hurried reading; it is charged with levels of meaning that need to be explored patiently.

Two more essays deal with the influence of the European short story on Arab writers. The first essay is concerned with a particular historical period, the second with a particular literary trend. **Nasem Attaya's** «*European Influences on the Egyptian Short Story in the Seventies*» focuses on ten writers representative of various trends, generations and formative influences, in an attempt to show their debts to European schools of fiction. **Maher Shafiq Farid's** «*The Experience of the Absurd: Western Literature and the Egyptian Short Story*» traces a certain trend from the thirties to the present day.

**Nasem Attaya's** essay deals with writers as different as **Yusuf el Sharouni**, **Edward El- Kharrat**, **Dir El- Sharkawy**, **Mohamed El Rawi**, **Amin Rayan**, **Skeena Foad**, **Nehad Sherif** and others. The essay, however, shows a tendency to value judgements in favouring breaking with «the utilitarian mind» and rigid «causality». It seeks to eliminate the barriers between reality and dream. **Maher Shafiq Farid**, on the other hand, detects the germ of the «absurd» in **Ibrahim al Mazini**, and traces its growth in the works of **Naguib Mahfouz** and **Yusuf Idris** until it culminates in the short stories of **Mohamed Hafiz Ragab**, **Mohamed Mabrouk**, **Shafik Magar** and others. Again, we find here a tendency to value judgements, the stories of **Baba Taker** are preferred to those of **Mohamed Hafiz Ragab** because they are nearer to the critic's idea, «a reconciliation of reason and imagination in which a balance is struck between the creative energy and the restraints of logic».

The issue does not stop here, however. It stresses the continuity between the short story in Egypt and in other parts of the Arab world. Thus we find a study of «*The Short Story in the Arab Gulf and in the Arab Peninsula*» by **Nureyya Al- Rumi**. This is balanced by a study, from the pen of **Fouad Dawara**, of «*The Bleth Pargh of the Palestinian Revolution in the Short Stories of Ghassan Kanafani*». In the «literary Scene» section, the reader will also find reviews of specific works by **Saad Makawi**, **Mohamed El- Bisatie**, **Dir El- Sharkawy** and **Zuhair El- Shayyeh**. Finally, writers and their critics are juxtaposed in twenty eight testimonials, representative - we hope - of various generations and trends of the short story.

Translated by: **Maher Shafiq Farid**

# THIS ISSUE ABSTRACT

for some over others. This value - perspective is accompanied by a rejection of traditional plot, a discarding with the subjective and a reformulation of language relations, in an attempt to achieve condensed structure, rich symbolization and multi - dimensional metaphorization.

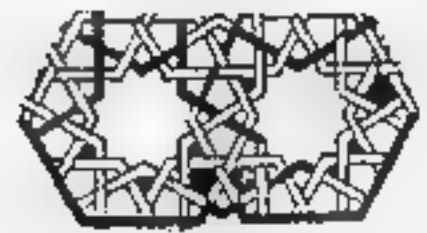
The journey of the Arabic short story from the early «renaissance» to the seventies has been a long one. Succession, however, does not negate the value of earlier attempts. It stresses, rather, the line of continuity linking the past with the present and leaving the door open for addition and transcendence. The studies cited above by no means cover all stages of succession, nor do they exhaust all important writers of the short story; nor do they claim to be a comprehensive record of tendencies and currents. It is a selection of representative aspects revealing some major phases of development and merely hinting at further phases. These representative aspects - we hope - may invite the student and the reader to make further explorations, on their own, towards a fuller and deeper understanding.

The question arises, however, as to what method or methods would be most helpful to the reader in this process. The above - mentioned studies have adopted various methods. They are as different as Shukri Ayyad's historical sense (in studying the tradition of the short story in Arabic), Ahmed Kamal Zaki's search for an ideological background to the stories of Mahmud al - Badawi and Edward El - Kharrat's definition of the narrative text as a structural unit, with a significance conducing to a historical world. These methods are as clear - cut and different as formalism is different from structuralism, and as both are different from the form - analysis content - analysis duality. This difference of approach is only part of the broad critical scene. There are other approaches capable of application to the art of the short story. These applied approaches, in their diversity, could enrich not only contemporary Arabic criticism but also the texts under study themselves.

Part three of this issue presents various methodological approaches seeking to analyse the worlds of short story writers and to interpret their texts against various frames of reference. The first of these approaches moves within the framework of the sociology of literature. It has for a starting point Lucien Goldmann's notion of the relationship between «seeing the world» and formulation of the social dilemma of a certain category or class at a given historical moment. The second approach is psychoanalytical, blending the categories of Freud, Jung and - more - recently - Jacques Lacan. The third approach seeks to employ the domains of semiology. The differences between those three approaches are due to their being based on different epistemological premises and various applied procedures. Hence the differences between Samir Hegazi's «A Sociological Interpretation of the popularity of the Short Story», Farag Ahmed Farag's «Psychoanalysis and the Short Story» and Samia Asaad's «The Short Story and the question of Space».

Samir Hegazi starts from an acknowledged phenomenon, namely the popularity of the short story in comparison with other forms of literary creation. In an attempt to account for this wide - spread popularity, he searches for a link between the structure of the short story and the psychological make - up of its writers on the one hand, and the moments of tension experienced by society at a given historical moment, on the other. The link is established through various procedural levels viewed from three angles: (i) a definition of the nature of the social problems experienced by that educated slice of society which is fiction - producing, in relation to other components of the social structure; (ii) a definition of the motives inciting writers to choose the form of the short story, this is achieved through a questionnaire put to various generations of writers; (iii) a study of specimens of the fictional product in an attempt to establish a vision of the world. By commuting among these three procedural levels, the «sociological interpretation» is capable of formulating a certain vision, embodying the social dilemma of the creative artist. This leads to the conclusion that the sense of alienation and absurdity, common to the writers of a certain historical stage, is not an individual phenomenon. It is rather a collective mood, shared by most members of the intelligentsia, as a result of rapid and harsh changes in the general structures of society. The upshot of this analysis is that the «popularity of the short story», in the history of contemporary culture, was not an act of individual choice on the part of the writer, nor was it a coincidence. On the contrary, a good many objective factors are instrumental in forming the make - up of the creative individual. By giving rise to inner tensions, they incite him to choose the form of the short story and gave it preference, being the form most suited to reflect these tensions.

The social significance of the popularity of the short story could be viewed, however, from a different perspective if we substitute «the individual self» for the «collective self» and if we deal with short story texts as an expression of the individual unconsciousness. In the light of this approach, some of Nagib Mahfouz's stories, intimated at in the essay «A Sociological Interpretation», could acquire a different significance through psychoanalysis: their world becomes akin to the world of dreams. Their motivation is seen as a disguised fulfilment of suppressed desires through the medium of imagination, a medium that transforms suppressed desires into a symbolic representation, retaining traces of the original impulse. From this point of view, Farag Ahmed Farag dwells on two short stories by Mahfouz, namely *rubabykya* (junk) and *ahl al-hawa* (lovers). Both stories show a sublimated fulfilment of desire. Farag connects the desires of Freud and Jung in such a way as to make both stories a symbolic representation of the archetypal mother, an immortal and abstract image, embeded in myths, dreams and unconscious phantasies. In *Rubabykya* we are confronted with the perfection and immortality of the Female as opposed to the failure and incapacity of the male. In *Ahl al - hawa* we face The



especially Ishaq in *Kandil Om Hashim* (The Saint's Lamp) with their predecessors in the works of Aly Mubarak and al-Muwailih. It links them, furthermore, with their counterparts in the novels of Tewfik al-Hakim, Taha Husayn and Naguib Mahfouz. In the world of Yahya Hakki, however, the opposition between the two ends of the duality is resolved through a recurrent set of procedures: giving the spirit priority over matter, the ideal over the actual, understanding science in the light of religion and adopting Western ideas to Eastern traditions. Implied in the fictional world of Yahya Hakki is a mystical aspect pervading everything and manifesting itself in man's relation to man, to other beings, and to time and space. Place becomes symbolic in this world, and time is tinged with a certain unity of being. Barriers between the world of man and those of animals are banished, in such a way as to let animals speak as humans and to teach man compassion for animals as fellow-creatures on the globe.

This pervasive mystical aspect in the works of Hakki seems to stand in sharp contrast with the sensual disposition of *The Narrative Vision of Mahmud al-Badawi* as interpreted by Ahmed Kamal Zakl. Al-Badawi has been publishing since 1935. He remained faithful to the form of the short story, a form characterized - in his case - by an ease of performance and a reliance on intuitive spontaneity, crystallizing - by its very freedom from difficulty - the meaning of the experience and the significance of the subject. While steering away from any definite political or ideological doctrine, Mahmud al-Badawi has always retained a recurrent artistic experience, in which sex bulks large. His fictional world ranges from the city to the village: the setting is sometimes broad, sometimes narrow. We move from the pensions of Cairo to the hotels of the world. But sex remains corollary to a kind of *«First Fall»* inseparable from his *«Hungry Wolves»* (titles of collections of short stories by Al-Badawi).

Mahmud al-Badawi started publishing his short stories in 1935; Naguib Mahfouz in 1932. The novelist in Naguib Mahfouz, however, has overshadowed the short story writer. In a study of *«The Short Stories of Naguib Mahfouz»*, Helmi Bedair seems to define Mahfouz's characteristics as a short story writer through a successive number of collections, embodying three major phases. The essay focuses on the significance of this succession, but it also tries to capture what is constant in an attempt to formulate the sociological elements of Mahfouz's vision in its depiction of the development of Egyptian society.

Mahfouz's first published story was *Fatra min al-shabab* (*A Phase of Youth*), in al-Sayasa 22 July 1932; Yusuf Idris' was *Unshadat al-ghoraba* (*Song of the Outsiders*), in al-Kima, 5 March 1950). The difference between the two is a difference between two phases in the history of the Arabic short story. It becomes more conspicuous when viewed in the light of the development of Idris himself. This is the subject of P. M. Kurperschock's *The Short Stories of Yusuf Idris*, where the critic's analysis posits two major phases in Idris' art. The first

phase is that of socialist realism or fiction with a social purpose. It seeks to discover «an Egyptian way» of narration. Idris' stories of this phase are characterized by simplification, conflict between the forces of good and evil, concentration on the social condition and the individual's interaction with others, without delving deep into the inner world of the character. A tone of gay ironic humour pervades these stories but does not conceal the bitterness, especially in depicting the lost labours of characters vainly trying to overcome their social tragedy. The second phase dates from the end of the fifties and the early sixties. It takes the form of a radical change in which simple and realistic description of life in the city and the countryside is replaced by a more complex approach. Surface description and succession of events give way to a symbolic representation of moral and political themes.

Yusuf Idris' stories have always caught the attention of critics, but they should not be allowed to overshadow the efforts of other writers. Many of these writers have not received the attention they deserve. Hence Sayyid Hamid al-Nasag's *«The Missing Link in the History of the Short Story»*. This essay carries on from the author's two previous works, *The Development of the Art of the Short Story in Egypt 1910-1973* and *Trends of the Egyptian Short Story 1933-1963*. Al-Nasag's essay dwells on three representatives of this «missing link»: Abdulrahman al-Tukhi, Sulayman Fayyad and Abu al-Ma'adi abu al-Naga. The essay is an attempt to define the characteristics of these writers but it also highlights the positive and negative aspects of their achievements, thus giving an implicit explanation of the relative neglect into which these writers have been allowed to fall.

Edward El-Kharat's *«Scenes from the Short Story in the Seventies»* has a different historical and aesthetic perspective. Of the writers of the seventies, it chooses those whom the critic regards as representative of a new sensibility and traces them back to earlier writers. The «new sensibility» is seen as issuing from the writings of Yusuf al-Sharaouni and continuing - with varying degrees of success - in the works of Yahya Taher Abdulrahman, Baha Taher, Ibrahim Aslan, Mohamed El-Basatie, Gamal al-Ghitani and Yusuf al-Kasab. It culminates at present in the works of Ibrahim abd al-Megid, Gar al-Nabi al-Helw, Abdou Gobir, Mohamed Yassin, Mohamed al-Makhsani, Mahmud Awad Abdel Aul, Mamoud al-Wardani, Nabil Naoum and Yusuf abu-Rayah. This new sensibility is characterized by a certain conception of the short story. It is not regarded as a means of entertainment, nor as a propagandist tool. It is neither a slice of life, nor a reflection of social conditions nor of the writer's consciousness. Rather, it is regarded by these writers as an epistemological formulation, a structure of questions whose answer is latent in the question itself. The story, in this sense, is a kind of «vision» or a journey for the impossible employing all that is possible. Edward El-Kharat deals with his nine writers in alphabetical order, but this neutral method cannot conceal his preference



# THIS ISSUE ABSTRACT

short story, the discourse (*al-Makama*) and the episode in the work of the early pioneers. It may also take the form of integrating traditional elements into the works of Naguib Mahfouz and other writers of his generation. This phenomenon becomes more diversified and more urgent in the works of later writers, especially those of the sixties. *Al-hakaik al-kadima sailha li iharat al-dahaha* (Ancient Truths are still capable of Surprising) (title of a short story by Yahya Taher Abdullah). *Awdat Iba las ila zamaana* (The Return of Iba las to our Time) acquires a significance inseparable from *Ma garr li ard al-wadi* (An Account of what befell the valley) (both stories by Gamal al-Ghitani).

The fact that the Arabic short story has roots in the tradition should not, however, obscure an equally important fact - namely, that it has always been influenced by certain western models, up from the very beginning and throughout its long and arduous journey. No view of the Arabic short story could be complete without contemplating these western originals in their different aesthetic levels. That is why Sabri Hafiz's contribution focusses on «The Poetics and Structural Characteristics of the Short Story». The study stresses the dual sources of the Arabic short story. It prefers, however, the lexically correct Arabic word *okusa* (short story) to *al-kisa al-kasira* (short story) which is a literal translation of the English equivalent. Sabri Hafiz's essay starts by pointing out the factors making for the establishment of *al-Okusa* in modern Arabic literature and goes on to explore the quiddity of the *Okusa* form, its traditions and conventions, its perspectives, sequences, structural elements and language.

Complementing Sabri Hafiz's study are two translated studies, one on *La Construction de la Nouvelle et du Roman* and the other on *The Short Story: The long and Short of it*. The first study is by Victor Chklovski, the most eminent representative of the formalist school of critics, translated with an introduction by Ceza Kaseem. Chklovski seeks here to define the characteristics common to all forms of narration on the one hand, and to fix the general characteristics distinguishing the novel from the short story, on the other. Chklovski asserts that the difference between the two forms is that the short story builds towards a final climax, in the sense that it is structured in such a way as to produce a sense of completion and fulfilment at the end. The novel, on the other hand, is capable of changing its direction before the end, and seems as if it were capable of continuing indefinitely. Hence the recourse of some novels to an explicit conclusion, changing the narrative time in order to put an end to the plot. The end of the short story is a denouement resolving the entangled threads of the plot as put forward from the beginning. This resolution implies two elements: on the one hand, it shows the similarity between the beginning and end; on the other, it reveals the contradiction implied from the first. Both elements, however, are governed by the same principle: a cyclic motion connecting the beginning with the end, through similarity or opposition.

The second study, translated by Mahmood Ayyad, is by Mary Louise Pratt. It treats of the short story as a literary genre in its resemblances to, and differences from, other genres. The study belongs with those contemporary structuralist attempts, complementing the formalist school and going beyond it. The starting point, here, is the resemblances and differences between the short story and the novel. The study stresses the necessity of defining literary genres on the basis of inter-relationships and within a comparative frame of reference. It also suggests that the relationship between genres is not one of complete identity. The differences are no less important than the similarities. Hence it focusses on the traditional comparison between the short story and the novel: a comparison in which the former is sometimes regarded as an inferior genre. Through an opposite comparison, the study seeks to define a set of distinguishing marks, unique to the short story. It is not subject to the broader form of the novel, but is an independent genre, with its own specific formative elements.

The aim of the above-mentioned essays is to show the short story as a distinctive literary genre, implying constant elements and reflecting changing narrative modes. In so far as the constant stresses the abstract structural units linking the works of the past with those of the present, the narrative conventions (or modes) imply artistic experiences as various as the literary traditions of different cultures.

To see the Arabic short story in all its variety, it is necessary to contemplate its accumulated experiences as embodied by successive generations of writers. Many previous studies have been concerned with «The dawn of the art of fiction» (title of a book by Yahya Hakki). They have traced «The art of story writing» in general, or «The art of short story writing» in particular. Nevertheless, the need is still felt of a different historical perspective, with multi-methods and procedures, following the movement of the Egyptian short story, over the years, from the first maturation of the so-called «modern school» to the distinctive voices of the seventies. The second part of this issue, therefore, comprises six successive studies, differing in method and in perspective, perhaps, but all having one end in view: namely, to record the changes and developments, through a study of specific writers.

The first of these six studies - Ahmed al-Hawari's on Yahya Hakki - is a journey into the depths with the aid of a clear-cut method, interpreting the stories of Yahya Hakki in the light of the history of civilization, without disregarding the independent artistic value of these stories. Connected with this method is the assumption that the art of fiction, by its very nature, is based on a depiction of a certain community at a certain historical moment. It deals with the human dilemma of the individual within that community. The crisis of civilization, underlying the works of Yahya Hakki, is a clear-cut one. It seeks salvation through a set of dualities: religion and science, East and west, the actual and the ideal, spirit and matter. It is this crisis which links Hakki's protagonists -

# THIS ISSUE ABSTRACT

The short story is a literary form that has drawn much attention in our contemporary literature. Thanks to its qualitative richness and quantitative variety it has come to occupy a unique position in our literature, so much so that it appears to be the literary genre that has compelled the imagination of both writers and readers more than any other form. For some time now, it has managed to crowd poetry out, to attract a certain section of its traditional audience in newspapers and magazines, to draw the attention of writers to itself and to make remarkable leaps, as far as levels of vision and technique are concerned. This unique position may be due to the privileges enjoyed by the short story: the condensation and compression relating it to poetry; its distinguishing marks such as time, place, events, characters; its dramatic possibilities based on tension. The distinction of the short story may also be due to its being «the lonely voice», as some critics choose to call it: it is a voice that is keenly aware of man's solitude, especially where the lonely consciousness raises its voice in protest to a changing reality, implying an acute crisis of change. Finally, the unique position of the short story may be due to its rapid, taut and staccato rhythm; expressive of our age.

Whatever the causes may be, the prestige of the short story in contemporary Arabic literature goes hand in hand with its qualitative richness and quantitative variety. It is the aim of this issue to lead the reader into this qualitative richness and incite him to start a dialogue with its quantitative variety. Hence the pivots of this issue, converging and diverging, meeting and branching off. Due to the nature of the subject in question, and wishing to combine the search for the roots with a historical perspective, diversity and variety in the studies presented are meant to reflect the diversity and variety of the creative effort that has gone into making the works discussed. Not only have we tried to juxtapose the writers (see the testimonials) and their critics, but we have also tried to juxtapose the past and the present, in an attempt to reveal the continuities and discontinuities between various generations; as well as the convergences and divergences of different trends. Methods, to be sure, vary in this issue; as do various - and sometimes conflicting - interpretations; but the diversity is meant to reveal the various aspects of the works under discussion and the multiplicity of meanings of any specific text.

The First section in this issue is concerned with the search for the roots. The Arabic short story has a dual aspect: it is partly influenced by a specific literary genre that the West has brought into perfection; and it is - partly - a continuation of certain elements of the indigenous literary tradition (Al-turath). That is why the issue starts with a study, by Shukri Ayyad, of «The Art of the Episode in our Literary Tradition». The study picks on where the author's *Al Kisa al Kasira* (The Short Story) has left off, in that it seeks to discover the origins of this ancient - new literary genre. The issue concludes with a critical experiment conducted by Nabila Ibrahim under the

title «Nights within Nights». It is a continuation of her previous explorations of the components of narration in the Arabic literary tradition, but it also focusses on the symmetries and differences between a classical work *The Arabian Nights* and a contemporary work, Naguib Mahfouz's *The Arabian Nights*.

Different as these methods may be, both studies are informed by an acute historical sense. Hence Shukri Ayyad's assertion that a writer's view of the relationship between time and history is the clue to his artistic world and a distinguishing mark between development and rigidity. Shukri Ayyad seeks to regard the art of the episode as one of the origins of the short story; but he also aims at revealing the relationship between the art of the episode and the social history that led to its creation. The art of the episode has managed, over the years, to separate itself from historiography and came to acquire a pure literary value, as Arab civilization witnessed the emergence of a new bourgeoisie: middle-class merchants, clerks and artisans. This class showed an interest in the individual characteristics of people and enjoyed the human types presented by al-Ghaziz and other writers. In the hands of Ahmed ben Yusuf of Egypt, author of *al-Mukafaa* (The Reward), this art developed and acquired new dimensions. These new dimensions take the form of a distinctive componental model explaining the inner structure of the art of the episode throughout the book. This model, however, is not self-enclosed, for it leads to a world lying beyond the frontiers of the episode. It alerts its reader to a harsh reality in which man is incapable of changing what is actual; hence his recourse to the word-as-an act or, alternatively, to the word-as-an episode. The linguistic surface, in *al-Mukafaa*, reveals the prominent role accorded to the narrator. He is not merely a voice, but an eye helping the reader see things as they are, and experiencing the veracity of the episode and its pressure at one and the same time.

Shukri Ayyad's study of the componental model as revealed in the episodes of *al-Mukafaa* directs our attention to an ancient world, remote in time and in place. Nabila Ibrahim's «Nights within Nights», on the other hand, alerts us to the possibility of juxtaposing the ancient and the contemporary worlds, through contemplating the symmetries, contradictions and correspondences between the context of the ancient *Arabian Nights* and that of Naguib Mahfouz's *Arabian Nights*. Like the ancient work, Mahfouz's *Nights* is cyclic in conception: both works begin and end with Shahrayar's dilemma, yet there is a striking difference between the ancient and the new Shahrayars. It is this difference which gives Naguib Mahfouz's work its significance, in leading us to a contemporary reality in dire need of change in order to approximate to some ideal.

Attention to the traditional origins of the short story is capable of opening up new vistas. It is a process of enquiry that has its starting point in a mechanical juxtaposition of the

٣٤١١٢



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:  
General Egyptian Book Organization Press



# FUSŪL

٩١١٩٩ ٥  
١٥/٨/٢٧ ع.ع

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

**Editor :**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Sub. Editor :**

**GABER ASFOUR**

**Editorial Manager :**

**SAMI KHASHABA**

**Editorial Secretariate**

**EITIDAL OTHMAN**

**Lay Out :**

**FATHI AHMAD**

**Secretariate**

**Ahmad Antar**

**Isam Bahiy**

**Mohammad Badawi**

**Consultants**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## **SHORT STORY TRENDS AND ISSUES**

**Vol. II**

**No. 4**

**July - August - September - 1982**